RENATO FONDI

Ildebrando Pizzetti

e il Dramma musicale italiano d'oggi

ROMA
BIBLIOTECA DELL' " ORFEO "
Via Belisario 8
1919

RENATO FONDI

Ildebrando Pizzetti

e il Dramma musicale italiano d'oggi

A Matteo Incagliati.

ROMA
BIBLIOTECA DELL' "ORFEO"
Via Belisario 8
1919

SCHIARIMENTI

Perchè parlo di Pizzetti?

Perchè è un Italiano che fa onore, con la sua arte, al mio paese.

Di tanti giovani che si baloccavano con barchette di carta e conchiglie vuote, soltanto questa sana e onesta forza mi ha portato dal bozzo chiuso del giardino al mare libero, immenso.

Simpatia? Ma si: e non me ne vergogno. Anzi! Io accetto soltanto quello che mi viene offerto dall'amore.

E gli altri?

Firenze, Maggio, 1916.

A tre anni di distanza - rileggo. Non mi pento affatto di ciò che ho scritto, e stampo tutto come stava.

In questi tre anni ho visto che ci sono alcune altre giovani energie da mettere in valore. Le ho segnalate con tutta franchezza per invogliare chi

legge a cercar le loro musiche, non già per istituire dei confronti. Ognuno ha la sua posizione spirituale, una fisonomia propria. Stanno qui perchè sono - per più e diversi motivi - i pochi che vivono, *in quest'atmosfera viziata di apatismo.*

Non mi son dato gran pensiero di fare una cornice al piccolo quadro, se quadro si può chiamare questa compenetrazione di spennellature critiche, perchè ho voglia di fare, a parte, uno studio sul dramma musicale da Mascagni al più giovane musicista. Per ora bastano poche pagine per entrare nell'argomento che mi son proposto.

Roma, Dicembre 1918.

MUSICISTI D'OGGI

Parlo di Italiani ad Italiani, con l'intenzione non di comporre una storia critica della musica moderna, di studiare l'opera degli operisti più popolari di questo primo scorcio di secolo, ma di ambientare la figura di un " musicista " tenendo conto dello speciale valore e significato dell'opera di qualcuno dei *musicisti* suoi contemporanei; perchè dalle loro direzioni d'arte, a me più o meno care, veda il lettore come lo schema estetico interiore del dramma nostro venga criticamente posto dalla sensibilità moderna.

Chi è abituato al pasto quotidiano delle recensioni teatrali non può avere sufficiente capacità di approfondire le manifestazioni e le rivelazioni del mondo spirituale, perchè in quelle catalogazioni di superficialità, che sono appunto le cronache teatrali, le anime — specie le più vaste e complesse — perdono la loro posizione d'evidenza. S'ha a dire che non ci sono veri critici musicali? Non man-

cano critici sagaci che intuiscano la facoltà creatrice, che comprendano, per esempio, il valore del romanticismo in generale e della opera rinnovatrice di Beethoven in particolare, che posseggano solidità di saggiatura e facoltà di grandi sguardi complessivi; critici che sappiano sondare, sezionare con una conoscenza e una profondità di comprensione meravigliosa un preludio di Claude Debussy, una sonata di Scarlatti, un concerto grosso di Corelli e un'opera di Wagner. Mancano invece critici — eccezion fatta di tre o quattro, cinque al massimo — che sappiano costruire a grandi linee, senza inibirsi scale segrete e finestre nascoste, sul proprio entusiasmo e la propria fiduciosa affezione alle idee; che siano capaci di far luce fra le pieghe dell'anima, sentirne tutto il respiro, dare la immagine del tema o della parola, esprimerne il senso; presentire e rivelare tutte le necessità interiori protagoniste, anticipare insomma l'opera d'arte; che sappiano vedere oltre il giorno, oltre l'epoca, oltre le contingenze, scoprire e suggerire gli elementi di passione e di bellezza di un'opera. Cosa importano le fisonomie? Bastano i ruoli!...

Ogni indizio rivelatore di tentativi di ricerche di scoperte; ogni conquista di nuovi

cieli e nuove terre; ogni affermazione di armonia interiore, affettività e sensitività, appercezione dinamica e fervore d'amori, reazione più o meno coraggiosa all'attuale torpida condizione dello spirito, ha trovato e trova i più impreparati o indifferenti.

L'arte, fattore e prodotto di vera religiosità; la musica, canto dell'anima più profonda, compenetrazione della verità suprema, servono oggi ad affermare limitate e accidentali certezze, che per il loro carattere di curiosità non rivelano affanno di ricerca, ma piuttosto volontà di porre un definitivo aprioristico fisso che corrisponda al nostro spirito di modernità, e non c'interessano. Ci manca il coraggio di determinare una direzione al sè più vero ed ultimo, individuale e universale, e la confidenza in questa idealità; ci manca una fede qualsiasi del nostro *potere* e una coscienza di esso; ci manca una forza contro gli urti del tempo e dello spazio; siamo di fronte alla suprema coscienza cosmica, delle piccole anime schiave dell'Io corporale, paurose di ogni profondità insospettata, incapaci di ricostituire il sè della nostra razza e affermarlo e fermarlo sulle fugaci vicende della vita sociale come vitalità organica, partecipante alla vita universale, non come ramificazione del

pensiero scientifico, come ramoscello d'innesto culturale, come prodotto d'imitazione e uniformazione.

Ci manca la forza di trarre dalle viscere della sana gioventù nostra un movimento moderno di restaurazione della vita nazionale, accettando dal passato ciò che è indispensabile o come condizione di fatto o come acquisizione stabile e ripudiando ciò che la nostra coscienza non ci permette di continuare a ravvivare. Ci manca il modo di dissipare la atmosfera di diffidenza creata in questo ambiente che esige uno stato di adattamento contro chi vuol crearne uno nuovo in relazione con la nostra vita nuova.

Perciò chi scopre qualche cosa di nuovo scrutando intorno a sè e dentro di sè bisogna, per esprimersi liricamente, si ponga fuori della comune sensibilità, quindi della vita contemporanea, fatta di direzioni di limitazioni e deformazioni suggerite da preconcetti problemi estetici, primo fra tutti quello del dramma musicale, che o si vuole fatto di filoni di recitativo confluenti nel laghetto chiuso della romanza, o non si vuole.

Perciò non si conoscono, o si disconoscono quei musicisti i quali, per reagire contro lo

spirito dell'arte musicale contemporanea, e uscire dalla servitù di quest'epoca di stanchezza letteraria, tentano di rinascere con più raccolto fervore, con più penosa coscienza della vita, all'antica forza e schiettezza e preparare la riconquista della coscienza nazionale dallo stato di invigliacchimento penoso in cui s'è fatta cadere.

Questi musicisti affermano che la musicalità europea non è spenta, essendo giunti attraverso un lungo travaglio interiore a trovare un senso armonico e ritmico semplice e schietto, non guastato dalla rettorica e dall'accademismo; a infondere una nuova forza e un nuovo potere alla loro anima musicale; a sollevarsi definitivamente sulla fiacchezza di questa età sfiduciata, caparbia, impotente e mettersi in grado di assistere con orgoglio alla rinascita di una nuova primavera musicale che incomoderà la storia più che non si creda, se non altro per il colpo fatale che ne ha ricevuto la ritmica impulsiva dei sentimentalisti.

Quando li ricordano è sempre per mettere in evidenza la *jeune école française*, come se essa avesse fecondata l'attività di tutti i giovani musicisti italiani, russi, inglesi, spagnoli. Mentre ognuno di essi conserverà indipen-

dente la propria personalità traendo dalla propria vita il contenuto della propria arte. Mentre gli italiani, i russi, gli inglesi si sentono puramente e schiettamente italiani, russi, inglesi. L'esempio della Francia è stato d'ammonimento; ma seguire l'esempio non significa ripetere fatti ed idee. Se c'è un movimento musicale *italiano* è proprio perchè i giovani, i veri giovani, hanno scosso il giogo tedesco preparandosi e rinvigorendosi per la conquista di una indipendenza assoluta. Quale significato hanno le loro parole prima polemiche e profetiche, oggi attuatrici e coordinatrici se non, prima di tutto, di liberazione?

Se c'è oggi una affermazione disinteressata dello spirito nazionale è proprio perchè i giovani, invece di studiare il libro dei conti fatti e dedicarsi all'economia domestica, si son decisi ad affrettare quella rinascita musicale italiana che a qualcuno suggerì invece una elegia satirica in morte della primavera che spuntava. Perchè questo qualcuno, lamentando giustamente l'esistenza di almeno un musicista *rappresentativo* in Italia ha torto, ed ha torto quando negando la forma più complessa d'espressione musicale, il dramma, si riferisce al *Rigoletto* che non è un vero dramma musicale (mentre lo sono il *Macbeth* di Bloch, la

Fedra di Pizzetti, il *Pélleas* di Debussy) e porta nottole ad Atene ripetendo l'uggioso ritornello che non abbiamo musica sinfonica. Gli è, che abituati come siamo a largire la popolarità sulla base dei cifrari borghesi, stintignamo volentieri di fronte a chi sdegna i fogli da mille e s'apre finestre segrete; gli è che non si vuole credere a chi invece del libro dei conti fatti, come breviario spirituale, apre se stesso e studia dentro se stesso i problemi più complessi della coscienza.

Dopo i temperamenti nati-morti di certi postromantici, abbiamo musicisti capaci di sollevarsi dalle contingenze e parzialità del significato del dramma fino al vero panismo cui esso stesso si solleva; vivere nella consapevolezza dei personaggi drammatici, conoscerne la forza, assorbirne il fervore, afferrarne e segnarne i rudimentali diagrammi psicologici, seguirne la espansione, immergersi nella loro vita e in essa sussultare, inquietarsi, muoversi. E dove l'afflato epico travaglia il poema (*Fedra*), farsi narratori, accentare la musica epicamente, drammatizzare la narrazione, le gesta, in modo da non cambiarne l'atmosfera e il respiro, piuttosto ampliando l'uno e l'altra, sicchè il dramma giunga alla pienezza della sua vitalità. Ab-

biamo musicisti capaci di esprimere nella più rigorosa perfezione formale la commozione naturale del proprio animo capace di accensioni e di ascèsi, non solo, ma di trovare nuove e impreviste combinazioni armoniche e ritmiche, sperimentare nuove sonorità, e tentare la esteriorizzazione musicale anche della più sottile e misteriosa sensazione.

Le musiche di questi musicisti possono sembrare — a chi guarda alla superficie — eccessivamente licenziose, in senso stilistico, perchè le risoluzioni fisse sono rare e le successioni di accordi dissonanti paiono arbitrarie. Si tratta di eccessi soltanto apparenti per quanto l'impressione che se ne ritrae non ci tranquillizzi subito sulla logica dei caratteri di quelle musiche. Anche l'armonistica, per esempio, di un Pratella, (ritenuto un anarchico autentico), non è così audace e ricca da spaventare chi ha familiarità con uno Strauss o uno Schmidt.

Ma sono musiche ricche di contenuto e rivelano artisti espertissimi del loro linguaggio. Non hanno detto grandi parole, ma hanno coraggiosamente detto la prima di un nuovo decalogo: *liberazione*. Vi par poco?

I musicisti moderni, e parlo dei meglio rappresentativi dello stato d'animo attuale

di tutti i popoli che anelano il giorno di una nuova vita, sono usciti dallo spirito e dalle forme dell'arte dei grandi creatori Wagner, Beethoven, Mussorgsky, persuasi di poter dare espressioni non meno sincere della vita del loro tempo, che non hanno tratta da concezioni astratte d'umanità, ma vissuta e sofferta nel cuore e col cuore di uomini dei tempi nostri.

Noi abbiamo, è vero, come la Francia, artisti sapienti, colti, forse troppo sapienti e troppo colti; la Russia invece non ha una grandezza di tradizione da ricordarle, per umiliarla.

A chi scorra le opere musicali dei russi senza approfondirle, musicisti come Strawinschy e Scriàbine possono fare l'impressione di solitarî. E non sono. Pur essendo usciti dallo spirito e dalle forme dei pochissimi grandi predecessori, essi ci danno espressioni non meno belle, non meno nobili e ammirevoli, e con una franchezza che ci stupisce, noi, abituati a intimorirci dei confronti.

Il contenuto dell'arte nuova è spiritualmente diverso dal contenuto dell'arte del passato, se ne convincano gli increduli, perchè una nuova musicalità interiore è andata maturandosi per recar nutrimento nuovo alla

nostra coscienza di uomini nuovi; e se l'orecchio soffre per certe ruvidezze e asperità, gli è perchè l'armonistica moderna usa — e abusa — delle conquiste fatte. Ma una musicalità che arrechi un più forte e sano nutrimento spirituale è sorta, e porta già in molte parti la rivelazione dell'anima contemporanea.

La reazione non si fa contro le forme in quanto esclusivamente *forme*, perciò la musica moderna è così quale è, non per un preconcetto estetico, ma perchè il suo contenuto non può comportare altre forme.

Ci sono forme e spiriti di musiche di altre epoche, è vero. Troviamo per esempio forme e spiriti di Frank in Debussy, e in Frank forme e spiriti wagneriani, e in Wagner... Ma è la copia delle nuove esperienze, dei nuovi accenti espressivi, delle nuove invenzioni ritmiche armoniche melodiche che interessa.

Insomma — e questo davvero importa — in Francia e in Italia la musica moderna mentre è espressione reattiva al postromanticismo in nome di una sincerità spirituale raggiunta soltanto in massimo grado dai nostri grandi quattro-cinquecentisti — esprime la vita intima, mentale e sentimentale della Francia e dell'Italia d'oggi.

Ed è ben più della sedicente musica verista di certi maestri italiani e stranieri e della borghese dolciastra sentimentale dei melodrammisti di commercio.

Se io difendo la musica moderna è perchè l'arte dei moderni mi sembra consona al nostro modo di sentire e soffrire la vita; se intendo e amo la musica degli avanguardisti francesi, russi e italiani dipende dal fatto che essa non è concepita nella consueta atmosfera delle comuni sentimentalità della borghesia contemporanea. Musiche che rivelano una grande energia di sentimento e di pensiero e atte a commoverci profondamente. I musicisti russi hanno un indirizzo nazionale, come lo hanno i francesi, come lo avranno gl'italiani se potranno mantenersi liberi ed indipendenti in mezzo alle seduzioni dei casa-calda e ventre-pieno, in lotta per interessi personali e presenti contro la rinnovata coscienza artistica nazionale. I musicisti italiani già sanno darci una musica di contenuto sempre intenzionalmente elevato, ma che esiste in virtù di palpiti di vita, in virtù di cuore, e seppure qualche volta scarseggiante di fervore e ardore sentimentale, è ricca di cose belle, significative per la loro singolarità e importanza.

In Italia, oggi, siamo a buon punto; ci sono musicisti che lavorano, e vogliono e sanno essere e rimanere se stessi. Sono un manipolo, che per quanto eroico non riesce a superare la diffidenza dell'ambiente.

Pensiamo un po' al melodramma com'è oggi, dalla *Cavalleria rusticana* di Mascagni, alla *Francesca da Rimini* di Zandonai. Che vuoto! Pensiamo a chi si salva. Dopo il periodo Verdiano, italiano puro, e il post-verdiano degli ultimi romantici, tedeschizzanti colla scusa che l'Italia manca di tradizione sinfonica, abbiamo la musica sentimentaluccia e borghese dei Massenettiani, la vaniloquente retorica dei Wagneriani e gli aborti di quel paio di compositori che volevano prepararci l'opera d'arte dell'avvenire. Ma il loro respiro era corto e la loro attività era puramente mercantile. Carte in tavola.

Chi ha scoperto del nuovo scrutando dentro sè e intorno a sè, fra operisti italiani, oltre Boito, chi ha dato fra questi opere energiche, o che abbiano valore di ricerca, come un' *Aida*, o sieno modernamente concepite e scritte, come un *Falstaff*?

Se un musicista trovò qualche nuova espressione melodica, ritmica, armonica, strumentale, quegli fu Arrigo Boito. Ma Boito per l'imma-

tura intelligenza del pubblico italiano non fu capito ieri, non è capito oggi, e si continua da certi allegri campioni della critica musicale a chiamare il *Mefistofele* opera Wagneriana. Insomma, dal *Falstaff* che in ordine cronologico è l'ultima vera grande opera moderna, io non saprei trovare opera significativa fra le molte passate e rimaste sul teatro italiano nemmeno fra quelle — oggi anno 1916 — sedicenti italiane, eccettuate il *Mefistofele,* la *Cavalleria* e poche altre.

Mascagni, nella ricerca e nell'uso delle sonorità orchestrali, è mosso dal proposito di spingersi a conquiste dell'arte musicale che di fatto non avvengono. Il suo *andare avanti* è e resta intenzionale. Eccetto *Cavalleria rusticana,* i suoi melodrammi, secondo me, risentono della fiacchezza e della freddezza di questa vita contemporanea, smarrita, confusa, esangue: e le poche pagine fresche non sono sostenute con sufficiente coraggio. Ci vorrebbero altre espressioni perchè questa smidollata gioventù italiana comprendesse il valore e la bellezza dell'arte del passato e della vera arte contemporanea, e dovrebbero per primi i musicisti abbandonare — se fossero assennate persone — il mestiere che li fa schiavi di quattro foglie di lattuga, riconoscendo che in

fatto d'arte le minoranze sono sempre dalla parte buona. E torno a Mascagni. Molte pagine fresche e ispirate in certe sue opere come il *Racliff*, l'*Amico Fritz*, le *Maschere*, e se non ti stanchi, in ciascuno dei suoi altri dieci o venti melodrammi, vien fuori una personalità artistica intera compiuta; a dispetto di coloro che ci fanno su dell'ironia, queste pagine resteranno. Senza che io le citi, perchè tutti le conoscono, chi può vantarsi di averne altrettante al suo attivo?

Non ci sono caratteristiche sostanziali molto importanti, è vero. Recitativo monolineare e romanze di genere; commento orchestrale fatto di incisi melodici ricorrenti nel tessuto cantabile; esposizioni tematiche nude (esempi: il *preludio* di *Cavalleria*, l'*Inno al Sole* dell'*Iris*) di quando in quando affogate in cascate di note di cui è discutibile la necessità.

Ma c'è una violenza drammatica in *Cavalleria*, una forza rude di espressione che non è convenzionale. Essa si fonda sopra un elemento musicale vivo. In altre opere, *Isabeau*, *Amica*, c'è un vuoto pari a quello dei libretti musicati, ma nelle pieghe del discorso c'è, e vi resta, la massiccia e netta sincerità mascagnana, uno sforzo di quadratura maschio, uno stato d'animo-base.

Pretendono di rappresentare un rinnovamento dell'opera di teatro ed una personale soluzione del problema dramma, e questo è il loro torto. Eccesso generoso di colore, specie in *Cavalleria*, va bene, ma il simpaticissimo maestro Livornese, incontrato qui per la prima volta, sano e robusto, lo ritroviamo in *Amica*, *Isabeau*, *Parisina*, un po' trasfigurato dagli acciacchi. Ha cercato — si dice, almeno — girando intorno a sè stesso, di tornare a fermarsi nel punto della curiosità; di ripigliare, cioè, il primo stile; ma non ha avuto la forza di trasportarsi di tono, su quel piano di sensibilità, come non ha potuto superare la crisi in cui cadde proponendosi il preconcetto problema del dramma musicale.

Mascagni s'è più volte proposto di riformare il dramma musicale, mettendosi a priori nella impossibilità di attuare ogni ben che minimo accenno di rivoluzione, commettendo i libretti a Luigi Illica. Vero è che anche da *Parisina* — libretto espressamente scritto dal nostro massimo poeta, Gabriele D'Annunzio — non ha potuto trarre, a causa della natura e struttura artistica, buon partito.

L'incontro di queste due inconciliabili sensibilità è stato tutt'altro che spontaneo, data la loro vicendevole cosciente inconciliabilità;

non è nato da una necessità spirituale, da un bisogno vivo del musicista di equilibrare in un tipico ideale tutte le proprie idee, propositi, desiderî di restaurazione del melodramma. Segno — e buon segno — che anche Mascagni era giunto a persuadersi che ogni possibilità di rinnovamento dipendeva innanzi tutto dal libretto. Bisognava cominciare ad avere un vero dramma, per attuare la sua nuova concezione, forse nell' inizio — cioè intenzionalmente — tipica. Ma nel fatto? Vero è che egli ha rotto una catena di piombo liberandosi dalla insufficienza dei suoi librettisti e fiaccando a un tempo l'abitudine cui era attaccato; vero è che questa onesta ricerca di un buon libretto mi ha tutta l'aria di rappresentare una altrettanto onesta ricerca di sè, una rivendicazione dell' Io, diretto questa volta a seguire la inclinazione più propria nonostante le complicazioni, i labirinti, i trabocchetti creatisi con le sue stesse mani. Nel fatto le cose sono andate diversamente. Invece di penetrare la poesia e scoprire il dramma, l'ha corteggiata; invece di dominare il poeta, dal poeta si è fatto dominare, sicchè *Parisina* ha rappresentato nella carriera artistica di Mascagni un episodio intellettuale. Non scarso di va-

lore, ma certo neanche ricco di significati. La sua forza non ha trovato modo di elevare e approfondire il suo spirito; è rimasta latente, potenziale. Anche una volta non ha potuto svincolarsi dal legame che la tien ferma per sostenere e vincere una nuova battaglia, per attuare una nuova conquista. Le pesa sopra, fatalmente, lo strabiliante successo di *Cavalleria rusticana* e la sconfinata fiducia riposta in essa da tutti: pubblico, critica, editori, musicisti, e dallo stesso Mascagni, il quale, credo, ha sentito più di tutti e prima di tutti, l'inutilità del tentativo, l'inganno della nuova concezione, la asprezza della nuova via tentata. Ha diritto, per altro, al rispetto di tutti, anche se a questo tenessero dietro altri dieci tentativi altrettanto infelici, perchè i grandi tentativi che si risolvono in grandi errori sono prove di coraggio, d'intelligenza, di fede. Con D'Annunzio era caduto anche il Franchetti. La *Figlia di Jorio* non poteva comportare, infatti, una espressione così poco lirica e poco drammatica. Il maestro Franchetti ne è uscito con una interpretazione ritmica errata per evidente incapacità di penetrazione della poesia dannunziana.

Mascagni, sia che affibbi un nome ellenico alla sua eroina giapponese (Iris) e metta in bocca a Lola una ballatella toscana, o a Turiddu una canzone quasi napoletana, non rispetta la verità ambientale, e non mostra tendenze caratteristiche per la poesia folkoristica; sopra ogni criterio, pittorico, etnico, descrittivo, ecc. emerge la personalità dell'autore (*Cavalleria*) attaccata al dramma come espressione passionale di un conflitto della vita sentimentale.

Pagine musicalmente belle, superbe, come la sinfonia delle *Maschere*; episodi drammatici e quadri di passione impressionanti (il duetto Santuzza-Turiddu e Santuzza-Alfio): ma *Amica, Iris, Isabeau*, sono i quadri drammatici affogati nella cornice, Mascagni qui *vede* il dramma, in *Cavalleria* lo *sente*. C'è in tutte le sue opere, anche in quelle che non si eseguiscono più, intere parti di profonda spontanea potenza espressiva; scene che hanno accenti di una intensità sentimentaale che impressiona l'anima durevolmente.

I suoi librettisti, rigattieri del romanticismo o cronisti, non gli hanno mai dato un libretto a garbo; ma quando hanno avuto la accortezza di metterci dentro delle romanze

hanno dato in mano a Mascagni il coltello dalla parte del manico.

A parte questo, l'opera di Mascagni — senza avere un valore di reazione — sposta, con una schiettezza non più raggiunta, i limiti assegnati al dramma lirico. Non ci sarà pagina potente al punto di impressionarci come una pagina di Beethoven, di Berlioz, di Bellini — o chi so io, a caso — ma vi sono molti passi che inducono a una sincera concezione (per es.: lo scoramento e la sofferenza di Santuzza) per il loro contenuto di vera tristezza e di vero dolore. Ci sono molte cose, specie in *Isabeau*, contrarie al carattere del dramma: il contrasto della musica col dramma, per cui i momenti principali, le scene capitali, si risolvono in motivi musicali usatissimi, enfatici, urlanti vanamente. Non c'è, in fondo, fra opera e opera, un contenuto molto diverso, ma una differenza mi pare ci si possa trovare, specie se si considerano gli argomenti trattati, nella diversità di fini cui tende la aspirazione mascagnana per un rinnovamento di contenuto.

Nè accensioni nè ascesi, invece, in Leoncavallo.

La sua opera i *Pagliacci* non è nata per portarci in un mondo nuovo. Egli ha una

fantasia limitatissima, incapace di eccitarsi; non si preoccupa affatto del dramma e pare che non tenga molto neanche a scoprire nuovi procedimenti armonici, orchestrali, melodici, ecc. Le opere che egli ha composte nella maturità dell'ingegno: *Rolando*, *Majà*, *Zingari* sono inferiori di gran lunga a *Pagliacci* e anche a *Bohème*.

Il dramma — concepito nel senso realistico di “ fattaccio „ — non ti dà impressioni, e la musica — salvo qualche pagina — si complica di troppe inutili finezze e banali sonorità, talchè, mentre t' illude di apparenti ricchezze, ti ingombra nella ricerca della sostanza viva che c'è sepolta.

Fermi al binomio Mascagni-Puccini, si troncano in omaggio al mutato gusto musicale i loro lavori e non si ha il coraggio di affermare altri lavori, scegliere altri nomi, dirigersi verso altre conquiste.

In fin dei conti l'interesse c'è. Dunque o non si tratta di false celebrità, o noi siamo incapaci a superarci. Onestà vuole che a una sommaria condanna si opponga una ragionata analisi delle personalità. Ora è la volta di Puccini. A mente fredda le cose si vedono più in fuoco, specie se vivono in forza di ragionamenti piuttostochè in virtù di palpiti di vita.

Cose buone e considerevoli, ne abbiamo un numero ormai discreto, ma al di fuori della vita sentimentale e mentale dell'Italia contemporanea, perchè d'origine francese tedesca o russa mascherata di ardimenti irreali. Non è possibile che un'espressione d'arte nasca così *ex nihilo,* ma non è tollerabile che prenda il suo contenuto da una vita non vissuta, costruisca con materia di derivazione, con rimasugli di cestino, se vuole avere un carattere di originalità e un'esistenza legittima. Però fra tante cose congegnate a freddo esce ogni tanto qualche bagliore di italianità. Specialmente in Puccini che viene accusato, a ragione e a torto, ora di fare il massenettiano e il debussysta, ora di gettarsi a capofitto in pieno operettismo viennese. Puccini non s'è mai posto, credo, alcun problema dramma da risolvere, nè si è mai sognato di marciare alla scoperta di un tipico ideale drammatico come i venti alla scoperta del sole. Temperamento modesto per natura, gli bastano le conquiste facili, adeguate alle sue forze.

Falso, retorico, sarà quanto e quel che vorrete nelle *Villi* — dove Guglielmo Huna e Roberto sono personaggi fuori di ogni possibile umanità — e anche nell'*Edgar* — dove

le situazioni sono più ridicole che nelle *Villi* — ma con l'arte sincera di *Manon* e di *Bohème* è capace di commuovere.

Gli bisognano piccoli motivi: di dolore, di gioia, di spensieratezza, d'allegria; e piccole anime: gente comune, semplice, leggera, perchè la sua mentalità e la sua facoltà sensitiva non comportano complicazioni nè profondità intime; ma in certe pagine, come l'ultimo atto di *Manon* e la scena della morte di Mimì nella *Bohème,* riesce a commuovere: commozione di un minuto, ma intensa, innegabile. Ed è il Puccini migliore. Il secondo atto di *Bohème* arieggia l'operetta, ma in sostanza un contenuto sentimentale qui, e anche nella *Manon,* c'è.

Intorno a Rodolfo e Mimì, come a Manon e De Grieux, c'è un vuoto morale incolmabile, ma ci presentano, entrambi i lavori, una sincerità rispettabilissima di fattura. *Tosca* invece ha una bella pagina: la descrizione dell'alba Roma — che non basta a compensarci della enfatica violenza di Scarpia, della volgarità della scena della tortura, dell'assenza di vita intima nell'espressione musicale di *Tosca* — Cavaradossi — ma in rapporto a quel contenuto sentimentale, a quella sincerità, rappresenta una deviazione e un ri-

torno al primo errore. Pagine buone anche in *Butterfly* e *Fanciulla del West*, qualche fiore di profumo soave nella loro breve selva tematica, ma offerto con troppa insistenza sicchè finisce per avvizzire o disfarsi in uno spampanamento mal gradito.

Tuttavia Puccini rappresenta l'arte borghese di questi ultimi quindici anni meglio dei melodrammisti della sua generazione, fatta eccezione per Boito, il quale, agli occhi delle maggioranze-guida della vita borghese italiana è apparso come un artista nato e cresciuto fuori della sensibilità nazionale.

Incapace — o per natura o per volontà — di deviazioni avventurose, di invasioni irruente nei regni della fantasia, di trasporti sulle ali dell'entusiasmo, Puccini ha subìto l'ambiente e al suo: *voglio così* non ha opposto riserve: ha risposto tranquillamente: *così sia.* C'era la ricetta e se ne è servito da maestro, non dimenticando la particella della propria sentimentalità la quale se sciolta da sola avrebbe potuto ottenere qualche benefico effetto, mescolata chimicamente a sostanze eterogenee d'altra provenienza perde — o almeno — limita assai le proprie possibilità. E con questo? Con questo non si vuol negargli una discreta esperienza nella disposizione degli

effetti, dei coloriti, dei movimenti; nè l'impiego — nella espressione della propria vita sentimentale — di certe formule armoniche e certe combinazioni ritmiche, che non danno quasi mai impressioni sgradevoli o antipatiche, come avviene a qualche altro operista contemporaneo.

Affermazioni di abilità musicali-teatrali, e quante! e di una sentimentalità genetrice di lirismo generico; di quel lirismo cioè che non è capace di impressionare durevolmente, ma che non trovi in alcuni altri vaniloquenti ricercatori di dinamismo sonoro.

La musica pucciniana è il risultato di espressioni equivalenti alla somma delle impressioni, ma la sua importanza, il suo carattere di necessità, la sua profondità è accidentale e incostante. Non nasce mai come sintesi di molteplici impressioni ed emozioni, ma come eco di un' impressione sola, e perciò dimenticabile; non per necessità drammatiche, per accensioni dell'animo, per ascesi dello spirito, ma per benevola — se pur sincera — compartecipazione del musicista alla vita sentimentale di personaggi comuni. I quali, non essendo espressione di atti di vita veramente e profondamente vissuti, mancando di un vero ed alto contenuto morale, non

comportano nè sostituzioni e annullamenti, nè ampi svolgimenti di quella vita interiore di cui mancano, nè affezioni alla personalità che non hanno.

Tutti, con un po' di buona volontà, possono ricostruire a grandi linee il periodo in cui si venne formando la personalità pucciniana e trarne per proprio conto conclusioni di consenso o di dissenso circa l'entità del contenuto di certe opere, come *Manon* e *Bohème*; ma il punto sul quale saranno d'accordo è senza dubbio questo: si tratta di opere rappresentative di una mentalità e di una sentimentalità modeste, si tratta di opere non grandi, impotenti a commoverci e impressionarci profondamente, incapaci a rivelarci un qualsiasi mistero di anime, ma adatte a indurci con fraterna compassione a riconoscere la sincera affettività onde furon prodotte.

Non si tratta di valori ideali affermati in contrasto con l'aspirazione a una più pura e profonda vita, con la rivelazione di più forti energie di sentimento e di pensiero, ma soltanto di un livellamento al generale senso estetico, alla comune intellettualità e sentimentalità, dal quale gli operisti avvenire potrebbero trar profitto o partito se avessero veramente da esprimere la grande parola in-

teriore tante volte illustrata e non ancora espressa.

Tecnicamente, come orchestratore e armonizzatore, Puccini si rivela sempre — meno nelle perorazioni ponchielliane di *Tosca* — un artista sensibile e di buon gusto. L'uso dei motivi conduttori gli è stato suggerito da Wagner, e l'armonistica dissonante era già propria dei musicisti francesi quando Puccini ne approfittò, ma gli spetta il diritto della precedenza e l'onore di aver disseminate le sue musiche di trovate melodiche e ritmiche, orchestrali e vocali le quali aggiungono complicazioni inutili e a volte anche finezze impreviste e gustose. Carattere schietto, insomma, e rappresentativo di un particolare e diffuso stato di coscienza.

Con Umberto Giordano le cose vanno un po' diversamente. A parte tutto ciò che in *Siberia*, per esempio, e anche in *Fedora* c'è di falso e inespressivo, a parte l'espressione ora retorica ed enfatica, ora commossa e commovente di *Andrea Chénier*, è dire una verità indiscutibile, affermando che in un certo senso il dramma esiste — più volontario che sentito; congegnato, costrutto, non fuso a fuoco vivo — ma la materia onde esso è espresso resta soffocata nelle forme chiuse dell'opera

lirica. Nello *Chénier* c'è colore, ricerca di dinamica sonora, sfumature e sonorità adagiate sopra un tessuto tinto di wagnerismo, ma il contenuto di umanità vi scarseggia. La voce del poeta degli *Idylles* e delle *Élégies*, la voce dell'uomo moderno che nel fondo della prigione temprò quei giambi avvelenati che sibilarono stridenti di rabbia, di collera, di pietà, che davanti all'agonia della patria « si drizza terribile e vendicatore e con una ferocia selvaggia maledice e disonora i tiranni, con una purezza infinita piange sulle vittime che domani raggiungerà » la voce del poeta cui sta davanti agli occhi la morte, è, qui, debole, indistinta, perduta in un'atmosfera sonora, opprimente. Non vi trovi l'espressione del dolore, ma di una tristezza grigia e stanca, che uguaglia, sentimentalmente, il poeta del *Jeune captive* a qualunque inconscio personaggio di melodramma. Anche qui pagine belle e buone: ma siamo sempre fra quelle musiche che la rettorica letteraria suggerisce: non ti urtano, anzi ti piacciono, ma non avendo un contenuto diverso da molte altre opere precedenti, ti lasciano insoddisfatto. Le pagine culminanti — l'ultimo atto, quasi per intero — hanno una violenza di passione nelle parole e nella musica da impressionare sinceramente.

Ho cominciato con Mascagni: e del muoversi da lui c'è una ragione musicale: perchè *Cavalleria* è come un ponte di trapasso tra la musicalità impulsiva-romantica e la nuova musicalità degli italiani contemporanei.

— Ma non hai visto i Cilèa, gli Orefice, ecc.?

E allora, prima di finire, dirò che *Adriana di Lecouvreur*, opera di grande coerenza stilistica, di grazia sempre stilée, è meno *dramma* di quel che vorrebbe apparire. Lirica nel contenuto, strofica nella forma: tutto il teatro musicale moderno è così; ma un'abilità coloristica, una distinta e delicata coesione ritmica, un semplice, chiaro, equilibrato disegno le danno il carattere di un gesto calmo e riserbato, di impercettibile commozione, che non incatena la distratta coscienza affaristica moderna, ma la sveglia e la sodisfa.

Nessuna di queste posizioni ci par degna della nostra vita: anche Mascagni, in cui sperammo molto, s'è lasciato tirar fuori, per suggerimento dei suoi critici, tanto dalla sincerità vitale del nostro vero passato, quanto dalla sincerità rinascente del momento storico presente.

Nè Leoncavallo, nè Franchetti hanno avanzato d'un passo nella concezione del dramma musicale. Essi non ci hanno dato un'arte di

diverso valore, cioè espressiva di una più complessa vita intima del nostro popolo, ma un'arte borghese che si compiace di contraffare la vita. Tentativi di non scarso valore si sono avuti da Luigi Mancinelli: ma egli più che un operista è un sonatista di sensibilità raffinata e di vasta dottrina.

Più consonante al nostro modo di sentire e soffrire la vita è l'arte di Riccardo Zandonai, che dovrei discutere e definire dalle linee del solo lavoro che conosco: *Conchita.* Opera d'arte sincera, ma opera non atta a impressionarci durevolmente e profondamente. Pagine squisite, che commuovono, sì, ma non rivelatrici di una grande energia di sentimento. Piuttosto, credo, di una bella energia di pensiero. Contrappunto ricco e denso; ricerca di effetti razionale; alcune invenzioni melodiche di buon gusto. Vuole essere considerata come una piccola cosa. E nel suo genere è simpaticissima. *Francesca da Rimini* definisce anche meglio la personalità di Zandonai: è come il nucleo centrale della sua caratteristica attitudine al dramma. Lo ritrovo qui più forte e più pieno, ma sempre nella stessa direzione. Son sicuro che non darà il dramma che vorrei, ma già ha fatto qualcosa di nuovo, di moderno, di veramente musicale. Non è poco.

Che cosa debbo dire degli altri? Ho ancora nella memoria motivi di opere: *Germania* di Franchetti; *Amore dei Tre Re* di Montemezzi, e altre ancora di giovani e di vecchi, ormai, che sono andati avanti e indietro con i procedimenti tecnici d'impiego comune ai maggiori, ingombrando i loro lavori di inutili complicazioni o d'altrettanto inutili semplificazioni e scarniture. Che cosa debbo dire? Dàgli e dàgli! il vecchio tronco è sempre lì, a sfidare la corrosiva ignoranza dei più, in mezzo alle oasi di vuoto che gli hanno creato intorno i continuatori — o traditori — della sua tradizionale fecondità.

Da ciò si potrebbero dedurre ragioni di accusa; indicar colpe e pronunziare sentenze. Mi limito a una constatazione di fatti.

Non abbiamo nei musicisti italiani d'oggi un indirizzo nazionale. Accademici e ammiratori dell'arte straniera: musica tedesca, francese o russa. Si sa, vi sono due razze di uomini: una di pochi, che vuole aprirsi strade proprie e si contenta di viottoli purchè la sua azione resti pura e sincera; un'altra — la maggioranza — che va risolutamente per le vie battute e pensa che esse debbano rimanere aperte per tutti quanto sono lunghe e larghe. Confessione della propria impotenza,

autoabdicazione. Fede cieca, beghinaggio, negli ingegni dottrinali; estatico rapimento alla parata militare dei concetti di certi direttori spirituali; pigrizia morale, vanità critica. Colui che non sa leggere nè scrivere s'è messo a commerciar musica per spillar quattrini ai forestieri, e n'è rimasto imbrogliato. È diventato servitore balordo di padroni prepotenti. Ha lasciato fare. Anzi per non suscitare lo sdegno dei nuovi civilizzatori, che ci portavan di Germania e di Francia arte, moda, scienza, ha fatte le feste a tutte le cose d'importazione, svalutando i valori morali e artistici di nostra proprietà.

La penetrazione straniera ha fatto una Italia moralmente divisa: alle prese con una coltura inadatta per spiriti e forme a sostituire la classica coltura latina, ma tuttavia sempre ben disposta a seppellire l'anima nazionale come infeconda sotto i metodi e i criteri del popolo tedesco, finchè non si è iniziata una seria rivoluzione, una reazione in un ambiente reazionario. Perchè, in fondo, l'arte dei nostri operisti e sinfoneti — maggiori e minori — tanto cara ai borghesi d'oggi, mentre ha tutta l'aria di tendere a una modernità, a una vera modernità d'espressione, è e resta tradizionale ed esotica: francese, tedesca,

nella concezione, del peggior francesismo e tedeschismo. Si ama e segue Massenet — il sentimentalissimo Massenet — e si ama e segue, superficialmente e balordamente, Wagner. Infatti, il wagnerismo di un Giordano o di un Franchetti, per esempio, è soltanto esteriore. Non c'è in essi relazione, o dipendenza, spirituale con Wagner, ma soltanto un atteggiamento della volontà verso una tendenza fraintesa. Non c'è in essi — e in altri — quell'alta umanità per cui si è propri e veri drammaturghi. Non ci sono svolgimenti diretti a una profonda conoscenza della propria ampiezza di vita. Me ne dispiace per i conciaioli della critica giornalistica italiana, ma proprio, da un pezzo in qua, il melodramma si costruisce con con la solita ricetta. Vane parole e vane formule. Bene osserva il Pizzetti, in uno studio sulla personalità di Arrigo Boito, che l'espressione musicale del dramma non dovrebbe essere costituita di oasi di melodia in mezzo a deserti di sabbia-recitativo; che le forme della melodia non debbono essere determinate da schemi armonici prestabiliti; che gli accordi hanno una loro propria e preziosa potenza espressiva, e che il campo della ritmica musicale si stende infinitamente più in là di quei limiti

che i compositori contemporanei pare abbiano voluto segnare alle proprie esperienze.

Me ne dispiace, davvero, per la musica italiana che ha fatto — per via di uno smarrimento della coscienza nazionale — una precipitosa corsa indietro. Un'opera musicale non sarà mai bella se non è ispirata a un'opera di vera poesia: ed ecco i compositori chiedere ispirazione a libretti tratti da romanzacci francesi, da leggende tedesche e nordiche, da sanguinosi fatti di cronaca, e versificati con una convenzionalità e una volgarità da farci desiderare quelli di stampo romantico dei Piave, dei Cammarano, dei Solera. Come se fosse possibile il rinnovarsi del miracolo di un Rossini, un Bellini, un Verdi, che esplodevano fiotti di colori per tutte le situazioni, per qualunque espressione.

Si propongono tutti, apparentemente e per proprio conto, il problema — dramma, per esagerare la portata delle proprie possibilità, e si contentano poi di cantare comunque le avventure di personaggi di stoppa e commentare gesti, moti, combinazioni che non importano nulla alla musica. Questi personaggi, *ibridi* sempre anche se *definiti* orientali, nordici, meridionali, si sottraggono da loro stessi alla musica, perchè già fuori del

dramma, e inutili anche se presi nella loro nudità originaria. E le loro azioni sono fuori di ogni poesia perchè somme di meccanici gesti e movimenti, non intime associazioni di necessità interiori e integratrici di intuizioni artistiche. Insomma io non esagero se affermo questa ambigua posizione dei musicisti d'oggi di fronte alla musica europea e più specialmente al dramma musicale, una continua battaglia di interessi personali e presenti contro la coscienza artistica nazionale. Italiani, francesi, tedeschi o russi?

Perchè essi non rappresentano il presente contro il passato, nè il futuro contro il presente, bensì un pericolo pubblico. Infatti, mentre noi viviamo una contraffazione letteraría della vita reale, vengono per primi ad esprimerla musicalmente gli operisti, abituandoci a prender gusto a questa intima mistificazione. La colpa è per metà dell'ambiente; ma anche in un ambiente viziato può crescere e sviluppare uno spirito sano, come in un vigneto colpito dalla peronospera può maturare un grappolo d'uva fresco e immune da malattie, e in una serra di fiori colpita dal sole può resistere, nel suo vigore rosso, il garofano.

Fissi gli occhi nel futuro, l'anima piena di tutta la poesia della nostra più luminosa tradizione musicale, qualche giovane, senza umiltà e senza orgoglio, nè ribelli, nè codini, nè francesi, nè tedeschi, son venuti fra questa borghesia ventre-pieno e casa-calda a far sentire la loro voce. Sono certo i più moderni operisti d'oggi: di una modernità che non si monetizza per l'uso comune, di una modernità capace di imbevere le anime di quanti vivono fuori dello stato civile e non si occupano di quanto accade nel suolo dove tengono i piedi. Vedremo in seguito come il dramma musicale subisca con Pizzetti un rinnovamento di forma e di contenuto.

I GIOVANI

Che cosa io penso del dramma musicale in genere apparirà chiaro quando esporrò le idee di Pizzetti, e parlerò della sua *Fedra*. Mettere avanti, subito, armi e bagagli, a specchio delle idee mie, mi farebbe l'effetto di premunirmi d'un paracadute.

È meglio dunque vedere, alla buona, senza tanti misteri, quelle opere piene di freschezza e artisticamente coraggiose, ma disgraziate, che ci sono balenate davanti come a rifare o rinsaldare la nostra fede nel genio italiano: le opere di quei giovani i quali invece di combinare musiche per la macchina realistica di drammi rappresentabili, hanno sciolto ogni colleganza con l'ambiente e si son dati — fuori d'impaccio — a fare e dire ciò che immediatamente esprime, nell'essenziale, la loro anima disorientata dalle altrui cangianti mascherature.

La vita d'oggi, vissuta con penosa coscienza, ha un patrimonio proprio di spirito, li-

bertà, intellettualità da salvare, nell'ansia nervosa del giorno per giorno. Oggi si cercano nuove espressioni, per questa nostra vita così diversa dalla vita del secolo XIX; più tormentata, più incerta, più dolorante, più intensa. I trapassi, per esempio, dalla musica di un Leoncavallo a quella di un Malipiero, o anche di un Respighi, sembrano bizzarri. Non vi commovete, è vero, ma vi persuadete ad un nuovo stato d'animo. Dite che qui non c'è commozione, che queste opere e questi pezzi da concerto vi comunicano una vibrazione sentimentale: ma basta per ora che questa commozione la vediate riflessa nel loro tormentato lavorìo dell'esprimerla.

Oggi si tenta, domani si conquisterà: oggi si combatte, domani si canterà vittoria.

Fra le impertinenze ci son dei gridi e della palpitante immediatezza. Vedremo. Un risveglio c'è, determinato da un presenso di novità, da un bisogno imperioso di affermare una nuova volontà e una nuova coscienza in armonia col nostro modo di sentire e vivere la vita. Queste opere, di questi *giovani*, rappresentano uno e un ascesi: sforzo *morale* e *artistico*, parallelo a quello che impetuosamente, ma con lo stesso fervore, hanno fatto la pittura e la poesia per la rinascita della

sensibilità musicale italiana dalla schiavitù di un gusto corrotto.

S'ha diritto alla libertà, all'aria e alla luce.

Alcuni giovani della nostra generazione (parlo per noi, di giovani che vengono formandosi ora fra l'apatia di chi sta solo a vedere e la indulgenza dei presunti conservatori della tradizione: presunti, perchè noi, per esempio, di Verdi ammiriamo le cose grandi, mentre essi si smammolano nello sfaciame — sempre carnoso — delle parti più volgari) hanno veramente sentito questo bisogno di acquistarsi una profonda e decisa concezione della vita moderna e una più precisa coscienza delle possibilità espressive della musica.

Per cui non li stupisce più il grado di espressività della musica strumentale di Wagner e di Strauss, raggiunto nella sua sommità da Palestrina e dai madrigalisti; mentre altri giovani — giovani di anni ma stravecchi di spirito — amano rimanere sotto le improvvide ali degli ultimi romantici e strascicare per opere intere accordi non più utilizzabili, fossilizzati nel pregiudizio scolastico che non sia necessario rinnovare le vecchie sonorità con spostamenti dal punto d'equilibrio acustico in cui riposano da tanti anni a

oggi, perchè l'esempio da seguire è quello dei grandi: errore grossolano, questo, che testimonia della loro scarsezza e relatività di coltura e della impossibilità, da parte loro, di concepire un'opera d'arte.

L'esempio dei grandi dovrebbe infatti richiamarli a una più attuale e matura riflessione: che seguire l'esempio non significa riposarsi sulle altrui scoperte o, anche, assimilarsele, ma muovere a scoperte nuove. Le quali non saranno di uguale riguardo e di uguale valore, e tutto il loro risultato consisterà in una affannosa ricerca, in un penoso lavoro di scavo, non coronato dalla conquista dell'espressione, ma conferiranno un aumento di sincerità allo spirito liberamente attivo oltre i sistemi e i modelli.

Prevedere una melodia così e così — con tali e tali congiunzioni sonore, ossia su possibilità armoniche già scoperte e impiegate, significa concepire il suono come statico e improduttivo di armonie. Mancanza di coraggio e attività: pigrizia di mente e di spirito, ignoranza delle infinite possibilità tecniche ed espressive della musica in specie e dell'arte in genere.

E mi fanno ridere, poi, quelli che parlano seriamente di *spontaneità melodica*, che sgorga

libera ecc. ecc.: la quale non è che “ l’improvvisazione „ intesa, nello spirito e nella forma, come s’intende poesia estemporanea, facendo così del divino Bellini un confratello di Bartolomeo Sestini. Per tanto male si è ricorsi a un rimedio peggiore del male stesso: all’*audacia* per l’*audacia*. Coraggio e attività: ma attività falsa e coraggio di snob; coraggio e attività capaci di suscitarsi contro, la più rumorosa opposizione del pubblico ma con innovazioni puramente formali, che velano appena il passatismo delle loro situazioni di cuore e di spirito.

Mi pare d’aver accennato senza volere ai tentativi d’insurrezione del presunto anarchismo di alcuni giovani assai meno temibili, sebbene in posa più spavalda di un Ravel o di un Schonberg. E parlo di Balilla Pratella. La sua non è la veemenza inverecconda dei nuovi bigotti della sgarberia ad ogni costo, nè la modernità dei veri precursori: è la veemenza, è l’agilità dell’uomo sano che reagisce contro la senilità originaria dei musicisti sacri al cordinismo del nostro pubblico.

Ma vediamo un pò quali nuovi orizzonti questo sedicente futurista ed altri musicisti d’avanguardia hanno scoperti.

Pratella con la sua *Lina d'Ovagon*, e più che altro con l'*Inno alla Vita*, sembra essersi posto risolutamente sopra un piano di sensibilità più moderno. In realtà la sua posizione attuale come operista non può sorprendere nessuno. Va bene che egli aspira *toto corde* ad essere e si sforza *totis Viribus* di divenire il primitivo di una sensibilità completamente nuova, ma la sua indifferenza statica nell'impressionismo, il suo assopimento in una tendenza caratteristica, lo mette a priori nella impossibilità di tentare qualunque scoperta.

Niente di *nuovo*. Egli non ha forzato le porte di nessun mondo sconosciuto. La base armonica e contrappuntistica della sua opera non è così audace e ricca da spaventare chi ha familiarità con uno Strauss o uno Schmidt. Credo che non spaventerebbe neanche il mascagnano più imporrito se potesse udirla con la stessa deferente attenzione cui si obbliga davanti, per esempio, all'*Iris*.

I critici l'hanno intanto — sbagliando, si capisce — classificata fra le opere veriste, molto al disotto di *Cavalleria Rusticana*. Per mio conto l'opera del Pratella — e non parlo dell'*Inno alla Vita* che è tutt'altra cosa e non discutibile qui, dove debbo parlare soltanto

di drammi-musicali — dimostra l'esistenza di una vera rinascita musicale in senso schiettamente italiano. Egli vuole che l'artista italiano purifichi la nostra sensibilità viziata e ritorni al nostro istinto di razza: la sua opera ha il profumo agreste della campagna e il vigore del vino generoso. Violenza drammatica, espansione libera, brutale; uso costante del canto popolare italiano stilizzato e deformato. Si riallaccia — a confessione dello stesso Pratella — all'opera del Mascagni. Quanto italiano c'è nella *Sina* in senso di popolaresco, altrettanto c'è di esotico in senso puramente colturale nella *Semirâma* di Ottorino Respighi; il quale s'è proposto, per fare della musica antitradizionale, o meglio antimelodrammatica, di mutare radicalmente il teatro italiano incominciando dal mutare forma e contenuto al libretto. Questo suo tentativo ha il valore di una variazione letteraria di poca importanza, perchè concepito in un'atmosfera puramente dannunziana, ma musicalmente afferra e persuade per la fresca italianità che prorompe da molte pagine.

Innegabile natura di musicista, qua e là viziata di straussismo: è la crisi della sua gioventù, é la malattia del tempo, è la crisi

di un vero musicista italiano che viene formandosi tra la schiavitù di una moda e il bisogno di una concezione più profonda della vita. Bagliori di italianità non soffocati nell'antiitaliano florilegio straussiano: ma liberazione solo parziale del melodramma dal vecchio formulario estetico, accenno a un indirizzo nuovo, ma nell'orbita di una sensibilità decadente. Oggi c'è una nuova *fede* da affermare, da divulgare e difendere contro le ultime riserve di sublime scagliate sulla nostra spiritualità dai tedeschi. Viviamo nello stupore del risveglio. E il Respighi, che ha innegabili possibilità creative, potrà tentare sul serio una *radicale* trasformazione del melodramma quando, trovata una sua più possente individualità in se medesimo, l'affermi con coraggio e orgoglio di Italiano.

Accenni di vita nuova, nuovi germogli sbocciati sul vecchio tronco del melodramma di stampo romantico, filoni di pura e fresca italianità in due opere di due giovani, riguardati come progressisti terribili: *Canossa* di F. G. Malipiero, *Eguale fortuna* di Vincenzo Tommasini. Grandi novità armoniche e ritmiche non si trovano neanche quì, ma una metamorfosi notevole del melodramma sì, per un evidente e cosciente sforzo di organica

simultaneità della musica e della poesia: l'una però ridotta a rappresentare la parte plastica delle cose, l'altra intensificata al punto di bastare da sola alla propria compiuta espressione.

In ogni modo queste due opere, come la *Semirâma* di Respighi, rimangono al di là della borghese sensibilità italiana. Esse hanno un valore che sfugge alla maggioranza degli uomini, o che se proprio non sfugge è ritenuto ovvio: valore di ricerca e di scavo, di doloroso travaglio della coscienza, di affermazione, sia pure malcerta, d'intima libertà. Sono passate davanti al pubblico come opere sbagliate: eppure, se prese nei loro insieme non sono rispettivamente organate in un tutto originale, non seguono cioè la linea diretta delle aspirazioni dei singoli autori, esaminate minutamente contengono tali e tanti pregi di ispirazione e di fattura che rivelano l'esistenza di altrettante *coscienze* attive nella viva persuasione delle loro forze e delle loro aspirazioni.

Così che non crediamo alla sincerità dello straussismo o del decadentismo di Respighi, Malipiero, Tommasini, come — mutatis mutandis — non crediamo al romanticismo di Mascagni. I loro proponimenti sono nobili e

seri: sono disciplinati da una autoconoscenza non più diretta, se Dio vuole, a divertire il pubblico.

Fra l'Italianità spontanea, istintiva di un Mascagni e l'italianità cercata, cosciente di un Pratella; il tedeschismo e il francesismo degli ultimi seguaci dello Strauss, del D'Indy e del Debussy, il dramma musicale, passando attraverso vari pervertimenti di carattere letterario decadenti — Salomè, Elettra, Pelleàs, Semiràma — è giunto a *Fedra*, tipo di dramma in perfetto accordo con lo spirito che anima la pienezza della storia moderna. Anche *Fedra* è rimasta al di là della sensibilità contemporanea, per la sua potente affermazione di un nuovo e personale tipo di dramma musicale, nonostante l'atmosfera di diffidenza che può averle creato intorno l'inconciliabilità dello spirito italiano con le creazioni sadistiche di Gabriele d'Annuzio.

Primi superamenti dell'impressionismo musicale; affermazioni decise della coscienza italiana risorta a un nuovo senso della vita; nuove orientazioni del gusto teatrale italiano verso forme di dramma, discutibili come ogni altra, ma che accumulano nuovi valori poetici e morali attorno a nuclei armonico — ritmici integrantisi in una significativa

espressione musicale, sono oggi il *Sogno di un mattino d'estate* e le *7 Canzoni* di Francesco Malipiero.

La fortuna mi ha fatto venire a contatto di altri giovani di vero valore, ansiosi di modernità, che mi ha trascinato dal consueto andare; ma non hanno una tale strapotenza lirica da sollevarmi fuori di me, in dimenticanza di tradizioni e di fonti. Non sono vagabonde anime su navi disancorate; hanno — invece — chiari e fondati sospetti d'equilibrio.

Parlo di Bruno Barilli: la sua *Medusa* ha pagine belle, schiette, vagabonde, che esprimono con elementare spontaneità, così come viene, la vita vissuta dalle persone del dramma.

Avrei piacere d'incontrarmi nel giudizio degli altri, se dico che in questo lavoro del Barilli — e nell'altro, *Ermiral* — ciò che vive e si muove è essenzialmente la musica — al di fuori della scena, delle parole, delle figure. Trova equilibrio e forma, quando siam tutti in sospeso, incerti, e con la sua elementarità grossolana ci persuade più di coloro che ci rovesciano addosso preoccupazioni ideologiche, sentimentalità febbrili, complicazioni sotterranee, e tormenti preparati.

Tuttavia questa *Medusa* è di quelle musiche che rivelano la loro bellezza soltanto a chi le ascolti e le esamini amorevolmente e attentamente: è l'espressione d'un altro spirito che vuole arrivare alla creazione di un'arte nuova — un'arte di più ricca umanità, di più forte e sano nutrimento spirituale.

Altra sensibilità notevole, fra tante ciarle matte e tanto frondismo di programmi, è un giovane sconosciuto di Bari che vive a Roma, solitario, senza implorare, nella comune aspettazione, la sorte riservata alle energie migliori: Giacinto Sallustio. Lo conosciamo in pochi.

La sua opera *L'ultima rosa*, è passata in pochissime mani. Pure c' è qui, tra crepe e venature, un lucido disegno drammatico. Premesso che non vi si scorge derivazione o imitazione, posso dichiarare che anche qui la sostanza non è di rimuginii psicologici, di grovigli e tentamenti tecnici, ma di canto fresco sgorgato dalla sorgente sempre nuova della passione umana.

Quest'opera è, come la *Medusa* di Barilli, piena di bei frammenti, che il discorso, nella sua libera espansione, non attenua, nè smorza, nè sommerge. A volte mi par tanto lontana dall'anima contemporanea, malgrado le ru-

videzze e le asperità sincere di certe espressioni, che mi verrebbe voglia di gettarla: invece è il cuore dell'età nostra affaticato dalle ricerche, maciullato dalle esperienze, che canta così.

Sallustio nelle complesse questioni che ci imbrogliano, forse non c'è entrato mai; infatti, intona il discorso poetico secondo una necessità di esteriorizzazione dell'intimo addirittura istintiva.

Si potrebbe parlare — come di musicisti che hanno superato il periodo critico dei tentativi — di Seppilli (*Nave Rossa*), Lozzi (*Bianca Cappello*), Virgilio (*Jana*), Pacchiarotti (*L'Albatro*), La Rotella (*Fatma*), Mariotti (*Tragedia fiorentina*), Romani (*Fedra*), se il loro attivo fosse l'affermazione di qualche valore singolare e promettesse di non esagerare il vuoto che c'è, il tormento che ci affanna. Prime esperienze e tentativi, tentativi e prime esperienze; va bene, ma a condizione che il commercio artistico non ci entri a rovinare la vera gioventù dei giovani, sennò meglio il letargo cronico in cui son piombati diciassette sui venti giovani musicisti italiani.

Chi dovrebbe parlare intanto è Alberto Gasco. Non è certò fra i più giovani, ormai, ma ha dimostrato, con *La leggenda delle sette torri*, d'avere una educazione musicale com-

piuta, una propria direttiva artistica, un orientamento critico deciso.

Non so se egli ritenterà il dramma musicale; ma son certo che se riuscisse a una espressione di efficacia sentimentale, pari alla *Leggenda*, basterebbe per dar dei punti a parecchi dei melodrammisti in voga.

Questi giovani son nati con la reazione, per la reazione: ma al primo strappo brusco, ecco il letargo; come se entro alla loro anima ci fosse una fiacchezza senza speranza.

Alcuni si sono prima affacciati critici, poi artisti, o viceversa: Alaleona, Malipiero, Gasco, Barilli, ecc.

Altre innegabili nature di musicisti, come Alfredo Casella, Giannotto Bastianelli, Vincenzo Davico, Mario Castelnovo, il Copertini, il Damerini, il Carabelli ecc. si son esclusivamente dati alla musica strumentale, tentandone tutte le forme. Metterebbe il conto dire di alcuni, come il Casella, il Castelnovo, il Bastianelli più a lungo, ma non è questo il posto più adatto. Dirò — e basta — anch'io delle loro musiche quel che ne hanno detto concordemente altri: che sono ottime. E faccio l'orecchio del mercante a chi non le vuole nè cotte nè crude, per partito preso.

Ma debbo dire di Domenico Alaleona, giovinezza marchigiana maturata dalle parecchie esperienze, anima ferma in una dirittura simpatica di orgogliosa onestà.

S'è affermato anche letterato e critico, con teorie e precetti da comunicarci. Lasciamo andare. Il fatto è questo: Alaleona ha scritto un' opera, *Mirra*. Ed io ho da dirne qualcosa, io che la conosco questa opera, celata al pubblico da sei anni. La daranno fra poco: non vuol dire, per me. Per me è viva. Per me è vivo tutto ciò che è arte, anche se non s'è allontanata dallo studio dell'artista..

Anche Alaleona, al punto in cui eravamo col melodramma, nel 1912, fu preso dal desiderio di riforma che ferveva nei giovani, e a differenza di alcuni di essi che si riallacciavano al momento delle origini, alla riforma di Wagner, vedeva la propria salvezza in qualche cosa d'altro, in una forma di melodramma che rispettasse, oltre la poesia e la verità drammatica, anche la musica.

Alla sua riforma gli sembrano corrispondere, nella poesia italiana, il Foscolo, il Parini, l'Alfieri: ed ecco che si serve di una delle tragedie dell'Astigiano: la *Mirra*.

Avviso importante: Alaleona non si è accostato a Gluk, non ha trovato in Gluk il suo

tipo di dramma: mente operante e cuore caldo vuol ridursi a cercare una bella semplicità, una chiarezza e una naturalezza d'espressione libere di alchimie cerebrali.

La prefazione all' *Alceste* non sarebbe andata bene, oggi, che c' è una umanità possente, una coscienza profonda, una nervosità di slanci e scatti da affermare, in questa nostra tormentata anima moderna, e si deve tradurre in atti. Lo sperpero narrativo di parziali e piccole emozioni, le quali sono un grido, un gesto, un lamento, un bagliore soltanto dell'interiore, ci ha seccati. Vogliono essere discorsi riassuntivi dell'anima universale, non chiacchiere sulla bocca di fantocci. In questa *Mirra,* a parte l'introduzione di forme tonali vergini (esa - dodecafonia - accordi neutri - pentafonia, ecc.) le quali hanno aperto, anche ad altri, nuovi orizzonti, il dramma c'è, e c'è la musica. Ma non è cosi e così, come nel melodramma da dozzina. Il disperato annichilimento della protagonista, la prostrazione e il dolore dei familiari, lo scoppio di pianto della nutrice Euriclea al pensiero di dover lasciar la fanciulla per le imminenti sue nozze con Pereo, oltre a rivelare tentativi d'innovazione nella parte armonica, sintetizzano una possibilità di dramma

nel senso ampio ed elevato di espressione musicale dei sentimenti umani.

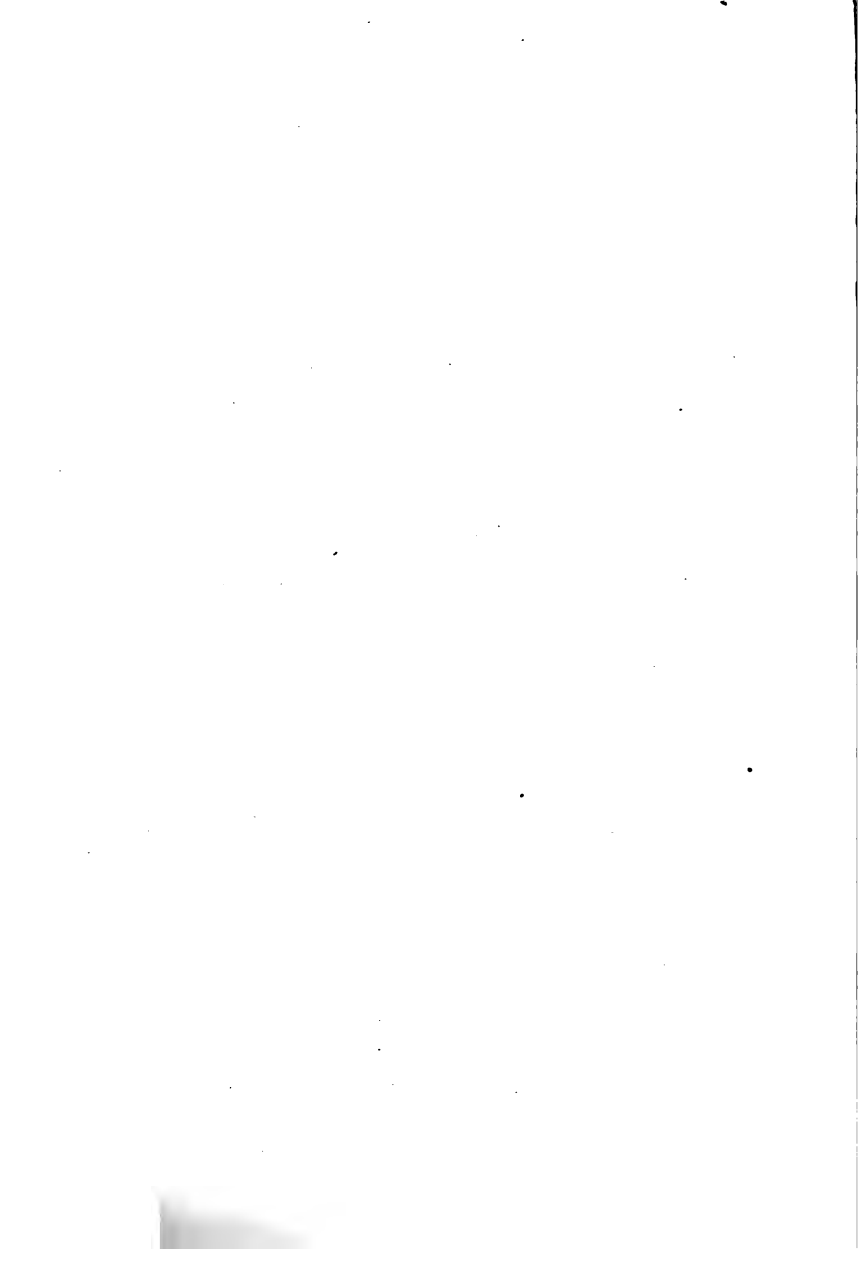
La scena della disperazione di Pereo; il coro *o Tu che noi mortali*, il duetto del 1° atto Pereo-Mirra e il duetto del 2° atto Mirra-Ciniro, sono espressi con un carattere di molta sincera tristezza intima ed hanno marcatissimi segni di una personalità energica e matura. Mirra — come anima e carattere - è individuata con una espressione musicale-orchestrale ricca di coloriti appropriati e intensamente drammatica. Ciniro — il perfettissimo padre — è composto in una atmosfera musicale che si compiace di mantenerlo buono e ideale come l'ha dipinto l'Alfieri. Musica, in complesso, che presenta sempre o quasi, come espressione del dramma, carattere di necessità.

Questi giovani, in fondo, sono ammmirevoli: tentando un genere d'arte teatrale nuovo, ciascuno per direzioni personali — quindi opposte o quasi — hanno dato prova di grande fede e di grande coraggio.

Giovani colti, musicisti esperti; alcuni vogliono essere drammaturghi prima e più che musicisti; altri vogliono essere musicisti e solo musicisti a costo di rimanere estranei al dramma, per abbandonarsi all'onda della

loro musicalità (direzione: Mascagni, ecc.). Modulazioni impreviste, ritmi nuovi o disusati, artifici strumentali inauditi, sembrano corrispondere a una vera e propria necessità di esteriorizzazione dell'intimo. Passano per roba artefatta: ma corrispondono, invece, a tentativi di determinarsi, di obbiettivarsi preciso, di scuoprirsi, dell'anima; e perciò è sincera. Corrisponde al tormento della ricerca, all'ansia della scoperta: alla condizione morale di noi giovani davanti alla vita contemporanea. Reazione all'abdicazione di sè, dei più grandi. Coscienza rafforzata di fede che si raccoglie, e specchia in se stessa l'anima dei personaggi drammatici.

PIZZETTI

(ISTANTANEA

Quattro anni di consuetudine con scrittori di musica, troppo rispettosi della propria buccia animale, mi avevano svelata la ragione dell'oblio mondano e della purificazione di tante lordure che andavo cercando confuso, fra i miei simili, in questo mondo chiuso alla verità solare. Il giornale, tomba muta del mio pensiero, travestiva in maschere le mie figure. Bruciavo d'entusiasmo: cercavo di assimilare quanto venivo via via esaminando, alimentare di una sana nutrizione quotidiana l'organismo vivo del mio spirito; trarre dalla coltura ogni possibilità e poi vincerla, mantenendomi su un piano di sensibilità nuovo, con dispute, lotte, abbandoni, riprese e avvicinamenti; tentare insomma di scoprire — mediante un lavoro assiduo di scavo — meglio me stesso, e vedere se ero per caso vittima, di un'esasperazione inavvertita verso il paradosso o se la moda produceva in me una perversione. Non opponevo, per capriccio,

sistema a sistema, uomo a uomo; nondimeno ero incapace di riposarmi sopra una cima centrale e dire: dalla mia prova è uscita chiara e lampante la verità. La mia contemplazione panoramica non resisteva alla vastità che le si offriva. Timore e coraggio diventavan sinonimi. Ammirazioni prudenti ed entusiasmi ufficiali; opinioni false e restrizioni balorde si accumulavano in foreste verbali che non riuscivo a tagliare. Indicavo strade e mi trovavo in aperta campagna.

Eran le voci di falsi consiglieri:

— Per di qua!

— Costì c'è bandita!

— Ma sei con noi o contro noi?

Voci pei deserti.

Non trovavo che immaturi ed esaltati.

I miei fremiti di vita per loro, i miei gesti d'espansione per loro.

Ho fatto di peggio, finchè non ho visto la folla degli artisti in cerca di un tozzo di celebrità, un uomo meglio disposto ai colpi di lancia e alla spugna imbevuta di fiele che venire a patti con la mediocrità; finchè non ho visto, benchè lontano, una semplice e austera anima di poeta disprezzare con lucido vigore la tenera condiscendenza di certa critica e sfidarne i tentativi di soffocamento.

Allora ho preso per mano come ho potuto amici premurosi e scaltri e ho mostrato ai loro sguardi questo artista.

Non si dica che i critici sono incapaci di amare nè che gli amici parlano di amici per adulazione. Io ammiro con libertà. Dove non c'è amore non c'è nè bellezza nè verità.

Per questo son giunto a Pizzetti; a parlare di Pizzetti senza la complicità di maestri di casa.

Chè, anzi, i maestri di casa ti hanno messo la sua figura fuori di fuoco. In una luce falsa, in una posa che non gli si confà. Bisogna vederlo meglio: delinearne la figura e vederla intera, non a pezzi nè a frammenti. Chè a forza di tracciare alla brava ora un gesto, ora una linea, ora un'immagine fugace, si sono avuti un'infinità di buoni motivi letterari, ma dei cattivi ritratti.

Molte pennellate a caso: accozzi di linee che rompevano ogni armonia; macchie illogiche disattente e volute.

Bisogna guardarsi dalle contraffazioni.

Perchè c'è un certo vezzo di classificare, di porre sotto etichetta, di circoscrivere le possibilità creative di un artista: dargli un prezzo: limitarlo: finirlo.

Io non sono come le zecche che vivono a sbafo sulla pelle dei rondoni; e perciò, disinteressatamente e liberamente, mi accingo a rompere tutte queste mezze teste e figure di scorcio, che si son fatte di Pizzetti, e difenderlo da certe volgari accuse messe in giro, per stupire e sedurre, tra un appunto critico e una genuflessione sgarbata.

C'è qualche cosa in quell'uomo dalla piccola ma risoluta spoglia corporale, che non si riesce a definire: qualche cosa che spunta da solchi fondi del viso — indizio di un travaglio e un'ansia dello spirito continui — e si perde sulla fronte tormentata, guizzando negli occhi instabili e penetranti; qualche cosa di vivo, di creatore, che sfugge dalle fenditure della maschera quotidiana dell'uomo ordinario e lo distingue da noi. È un artista. Visto di mal'occhio, perchè segue la propria coscienza, da quanti per avidità vendono la penna e l'anima. Non hanno detto che l'ambizione lo tiraneggia? Ebbene sì, alcuni musicisti piazzaiuoli vogliono far credere che il Pizzetti abbia per unico fine la ricchezza e la fama — avidità di danaro e libidine di gloria — mentre è chiaro che ha per unico fine l'amore disinteressato e l'onore generoso dell'arte sua.

Un'arte alla quale egli ha dedicato un tempio nel proprio petto, invece che negli uffici dei grandi editori di Milano.

Un'arte nata da una facoltà apposita, frutto di necessità intime, perciò schietta.

Un'arte che appaga lo spirito dei suoi stessi frutti, perchè esercitata liberamente e liberamente amata. Intanto attraverso una vicenda inquieta di uomini e cose; un imperversare di questioni, di lotte, di passioni, in una laboriosissima crisi che mescola il passato e il futuro, quest'uomo non riesce a fondersi nell'unità della storia d'oggi. Mentre la voce dei cronisti delle loro giornate è oscurata dal rumore di uno sciopero agrario, e non resta dei loro gesti che il ricordo di puri fatti culturali, quest'uomo imprime un solco così profondo nella vita dello spirito, che sarà percorso e sondato zolla a zolla dalla generazione che si fa ora, in questo momento di ritorno alla muta elaborazione interiore, al silenzio concentrativo, alla disciplina.

Non sono migliaia le persone che lo hanno avvicinato e gli danno del *tu*; non frequenta conversazioni ufficiali, non dice quanto spende per il pranzo, nè ammette troppa gente al beneficio dell'intimità. Strada e caffè non possono testimoniare di sue discussioni. Nè

affida la réclame per la sua musica alla zazzera spettinata d'un Assalonne. È un uomo semplice che costruisce con impeto e fiacca con gesto deciso, senza muoversi dalle quattro pareti della sua piccola stanza da studio; che non si lascia pigliare dalla irragionevolezza delle passioni, dall'ira sistematica, dalla curiosità vuota e pettegola. Giudizi equanimi di opere e uomini.

Entusiasmo dolce e solenne per la propria musica.

Prudenza di amori: seria e potente impostazione di giudizi.

Prima di un *si* e un *ma* c'è stata una rispettabile fatica mentale.

La sua critica non vien fuori negli intervalli di pigrizia, anche se non è la felicità di cui gode più a pieno. La sua anima è come fiamma che si spegne consumando se stessa, per trasformarsi in una cosa che va verso l'alto, in musica.

La sua felicità è fondata su una specie di trasformazione ideale del mondo. Tutto ciò che in qualche modo lo interessa e lo tocca deve passare attraverso una pura atmosfera di poesia. Il che significa: che non è sprovvisto di senso critico così da pigliare il mondo imperfetto com'è e pulirlo, darsi cioè per cifrari segreti, parole d'ordine o altro a gerar-

chie invisibili — sette, scuole, accademie —; e non patisce di improvvisi innamoramenti, così da cambiare di punto in bianco tutto il macchinario delle proprie aspirazioni. Concepisce la critica come sintesi, e pensa che il dramma — cioè lo spettacolo mimico della vita offerto dalla tragedia — presenta alti e virtuosi oggetti per l'esercizio delle emozioni, purifica e spiritualizza l'uomo.

Temperamento artistico attivo, si rivela nell'opera d'arte, cioè concepisce e crea l'espressione di Fedra.

Pensate un po' ai nostri contemporanei che si contentano di cantare la vita di una qualunque volgare femmina da trivio, di un qualunque fantoccio di stoppa.

Pensate a quest'uomo che coraggiosamente rinuncia al commercio delle *arie* e dei *recitativi* per introdurre nuove forme di espressione, slargando al campo della ritmica musicale quei limiti che i contemporanei hanno segnato!

Cantori di caccie e di amori, fatti e fatterelli della più comune cronaca giornalistica, fattacci di vita privata, non hanno interessato quest'uomo che in solitudine di ricerca, vive intero l'intimo dramma del suo spirito artistico, al quale conviene badare perchè scaturirà di qui l'avvenire dell'arte nazionale.

Pizzetti: pensatore e apostolo in un'età sfiduciata.

Forte disciplinatore e ardito rinnovatore; spirito d'alta coltura, che sa fondere una magnifica visione poetica dell'universo umano con le esigenze del ragionamento dialettico, porta fra la tronfiezza delle parrucche accademiche tutta la ruvidezza della sua indipendenza; porta fra la *rettorica* di tamburo vuoto una fiamma viva d'entusiasmo. Pizzetti: coscienza superiore che s'inalza di volo con un poema drammatico musicale sui follaioli che sfamano il pubblico a chili di melodrammi.

Pizzetti: apostolo degno della propria missione, anima gagliarda che solleva e ringagliardisce l'anima nostra; maestro che non insegna con la parola, ma con l'esempio; uomo di ingegno che ha intuito lo spirito dei tempi e reagisce; uomo di fede che pone un ostacolo al dilagare della corruzione musicale elevata a virtù dai fabbricanti di romanze, ed è capace di sollevarsi alla concezione di uno stato migliore.

Ha agito: ed ha insegnato l'energia, l'ardore, la ferma decisione di combattere per un'arte sana, aureata, nuova.

Pizzetti: musicista di razza, un nome e una bandiera fiammante.

IL DRAMMA MUSICALE

SECONDO ILDEBRANDO PIZZETTI

La vita artistica di Pizzetti è: azione creativa e azione critica. La sua azione critica armonica, prudente, ma penetrante, rade al suolo senza lasciar tracce di lotta: nè sbalzi, nè strepiti, nè vertigini. La sua azione creativa costruisce a grandi linee, senza inibirsi scale segrete e finestre nascoste: nè estemporaneità nè abissi nè smarrimenti.

I pescatori nell'incosciente tendono a sbucciar fatiche e collocarsi nella metaforica nicchia per avere la loro parte d'adorazione dalle folle: Pizzetti vuol passare senza passaporto. Non ha illusioni di casta: anche gli iconoclasti di professione gli bacerebbero i piedi se sapessero che è, dopo tutto, un ottimo insegnante di armonia e contrappunto. Si sa invece che è un critico. Critico, cioè uomo che possiede la chiave della rivelazione artistica, un essere ragionevole che scioglie in una goccia di poesia tutto il mondo.

Scrive per determinare il valore e il significato di qualche opera, quando questa

determinazione si presenti al suo spirito come un problema sì inquietante ed urgente da doverlo affrontare e risolvere per esserne liberato. “ La musica nella vita italiana contemporanea ”, “ Musicisti contemporanei ”, “ La musica di Vincenzo Bellini ”, “ La musica dei Greci ”, ecc. sono studi nati dalla necessità di conquistare interamente una data espressione d'arte per liberarsene in modo assoluto. Ed hanno conseguito un duplice scopo: quello di presentare, non per mazzetti di facoltà, ma secondo le idee direttive e propulsorie del loro pensiero, alcuni musicisti d'oggi, determinandone la posizione, specie davanti al dramma musicale; e quello di rivelare via via nella somma delle osservazioni e dei giudizi un proprio particolare concetto del dramma musicale.

È proprio da questa vena sepolta che zampillerà chiaro e — spero — limpido questo particolarissimo concetto, se non m'inganna, nell'arduo lavoro di scavo, il senso della misura e il calcolo che ho fatto. Perchè — lo confesso — nè posseggo bacchette magiche da scoprire giacimenti auriferi sotto qualunque suolo, nè intendo essere o divenire un Dorandopietri della critica musicale.

Ho detto in altro capitolo che non esiste un problema dramma, ma altrettanti problemi quante sono le linee direttive dei temperamenti che vi si incontrano per cimentarvisi; ma ho detto anche che l'opera in musica deve essere dramma musicale, non opera lirica. Così Pizzetti, il quale per altro ammette un problema dramma — una questione, anzi — solo parzialmente composta.

I melodrammisti dovrebbero " fare entrare, in se stessi il dramma, rivivere il dramma, non essere spettatori del dramma, sia pure sensibili e capaci di commozione sin che si vuole "; e dovrebbero accorgersi che la loro creduta espressione del dramma è semplicemente espressione di sentimenti generati sì dal dramma, ma che sono fuori del dramma, e che le opere come le loro, in cui sono rispettati i diritti della musica, non sono mai per quanto ricche di cose belle e di melodie, commoventi drammi — cioè azione — ma espressioni di impressioni del dramma, cioè " se così posso dire, frutti di riflessione passiva ".

Data questa premessa, le conclusioni che ne derivano sono di una logica rigorosissima. Non sono veri e propri drammi musicali le opere di Lulli o di Rameau, nè le opere ro-

mantiche di Berlioz, nè la stessa *Carmen*, dove pure sono, qua e là, accenti di una verità drammatica meravigliosa, ma soffocati nelle antidrammatiche forme chiuse dell'opera lirica; nè il Frank, lo Charpentier, il D'Indj, tanto per restare in Francia e accostarsi ai moderni, hanno, con le loro opere vagnerizzanti, potuto reggere il confronto di *Pelleas*, primo saggio di dramma musicale vero e proprio, primo tentativo cosciente riuscito di dramma musicale dopo Wagner, e assai più importante di quello dello Strauss. Dacchè la musica esiste come attività dello spirito " l'armonistica del Debussy è la più sapiente, la più ricca, la più varia, che cuore e mente di musicista abbiano mai sentito e concepito „ e il dramma esiste e vive per la prima volta in Francia. Non in virtù del suo contenuto sentimentale, di umanità, che anzi vi scarseggia ed " è soverchiato da un contenuto di percezioni „ ma perchè non vi è più " la minima concessione a quelli che i melodrammisti potevano credere e credono tuttavia essere i diritti della musica ", e vi è una aspirazione a un rinnovamento di contenuto, se anche noi dobbiamo andare non verso un'arte che abbia la potenza — sia pur prodigiosa — di soffocare in noi la volontà di

vivere — la potenza di immergere il nostro spirito nel nirvana — ma verso un'arte " piena di sentimento umano, vigorosa, sana " che sia esaltazione di vita, esaltazione di umanità. " Che il nostro spirito sia pur travolto dall'onda di vita creata dall'opera d'arte, ma per sentire accresciuta la sua sostanza, rinvigorita la sua energia; che l'arte sia insomma non annientamento, ma esperienza fortificante della volontà, e generosa generatrice di umanità, di amore ". L'umanità è ragione di eternità. I drammi di Shakspeare, vivono e vivranno in forza della loro profonda umanità. Nel teatro musicale saranno caduche proprio quelle opere che difetteranno di umanità. Applicate voi stessi questo giustissimo criterio alla produzione contemporanea e vedrete ciò che musicalmente parlando sarà " vivo " di essa da qui a dieci o venti anni.

Il musicista deve saper sollevarsi dalle contingenze e parzialità del significato del dramma, fino al vero " panismo " cui esso stesso si solleva; vivere nella consapevolezza dei personaggi drammatici, conoscerne la forza, assorbirne il fervore, afferrarne e segnarne i rudimentali diagrammi psicologici, seguirne la espansione, immergersi nella loro vita e in essa sussultare, inquietarsi, muoversi. E

dove l'afflato epico travaglia il poema, farsi narratore, accentuare la musica epicamente, drammatizzare la narrazione, le gesta, in modo da non cambiarne l'atmosfera e il respiro, piuttosto ampliando l'una e l'altro, sicchè il dramma giunga alla pienezza della sua vitalità.

Pizzetti ha fede nella propria possibilità di compartecipazione al dramma. La sua arte è coscienza religiosa di dramma. *Fedra* non è soltanto dramma di lussuria, rivelatore di sensualità imputabile di areligiosità, cioè di angustia drammatica. “ Nè misticismo intellettualistico dilettantesco, simbolico, nè variabilità studiata di fede; ma consuetudine e armonia col proprio intimo spirito nella coscienza di una vita totale „.

Coscienza della necessità di creare dal di dentro al di fuori la nostra vita, senza la quale la volontà, comunque e dovunque sia, si spezza.

È ciò che manca a quasi tutti gli uomini moderni, la religiosità così intesa, perciò accade loro di credere involute, astruse e difficili molte verità naturali, anche se espresse con parole semplici; gettare, come ossidate, penne temperate come stili, acute e incisive, incorrotte e incorruttibili.

L'uomo moderno, serbatoio d'esperienze pratiche, non elabora i due concetti: immagazzina per scienza altrui sangue, mota, cielo, paradiso, rivoluzione, egoismo sotto la guida del gazzettiere; e non ha la melanconia della propria sterilità. Piuttosto ti ride dietro e ti imputa a posa menzognera la sincerità, a beghinaggio la religiosità, a impostura la schiettezza. L'uomo moderno, patentato scultore di mascherotti e puttini da fontana, accademico di tele e di progetti architettonici, cruscante di vainiglie verbali, da vero protagonista della nostra epoca, vuol darti lo sgambetto se ti apparti dalla vita sociale per vivere sognando un tuo giorno senza sentimentalismi passionali o una tua notte antilunare.

L'uomo moderno è gonfio dei pregiudizi del tempo.

L'io empirico domina la parola interiore.

Il ciarlatano accusa di ciarlatanismo il maestro.

Si catalogano le superficialità dell'anima.

Contro l'acqua piovana di noi giovani, che spacca sistemi, costruiscono ogni giorno ombrelloni di ragione sistematica.

Vogliono perfino le mogli a nolo; tanto hanno ricondotta alla carne la loro aspirazione.

Spirito? Manicaretti di femmina!...

Anima?

Così: dramma? dramma musicale?

Astruserie intellettuali: mattoni nel loro ventre, debole per troppi amplessi.

Non vogliono fratture nella consuetudine.

Si capisce quindi perchè i tentativi di uscire dalla schiavitù del servo padrone: il *Pubblico*; dal compromesso amministrativo locale: il *Comune*; dall'ignoranza dei gestori teatrali indiretti: l'*Accademia*; e dalla interessata e smoderata critica: gli interpreti; sieno lì per lì falliti.

Bisogna far capire che l'opera teatrale così come è ai giorni nostri è l'ultimo fiore macerato ormai nel fango di una pianta sterilita dai troppi innesti; che *Isabeau, Butterfly, Zingari* non sono drammi musicali, come *Otello, Mefistofele, Fedra*, ma tutt'altra cosa.

La falsa adolescenza dei primi tre melodrammi è negata dalla modernità del solo *Otello*. Qui, ricerca di equilibrio affermata sul proprio io: là, ripieghi invirili.

Un uomo che aveva già troppo sfruttate le proprie forze, Verdi, riesce in un'atmosfera di noncuranza ad affrontare vittoriosamente i due ultimi cimenti, a nessuno sconosciuti; molti altri, specie contemporanei, hanno an-

cora da giustificarsi con la storia della musica per ciò che grava sulla coscienza di ciò che hanno espresso.

Bisogna far intendere che le affermazioni di abilità teatrale musicale, concepite per il pubblico il quale non aspira a null'altro di più profondo, stanno al dramma musicale come la copertina sta al libro.

Tentativi di uscire comunque dal breve cerchio del melodramma ce ne sono stati. Ma un errore fondamentale di direttiva li ha sviati dalla vera concezione del dramma musicale, cioè da una concezione sostanzialmente diversa " da quella generica dei melodrammisti di genere ". E non c'è bisogno di ripetere, per citare esempi. Verso il 1890 " la musica teatrale italiana non diventò già più espressiva di prima, nè acquistò un nuovo importante contenuto, ma divenne più sincera ".

Un'arte espressiva della più profonda vita spirituale del popolo italiano, non nacque neanche con le opere della così detta *scuola veristica*. Nacque invece una piccola arte borghese, " come ci voleva per il pubblico dei teatri italiani che in certo senso l'aveva ispirata ". Insomma un'opera in cui la musica non sia mimetica di cose e di persone

ma espressione della universale umanità dello spirito; un dramma musicale che sia concepito nello spirito del dramma e della musica, non si trova certamente nella produzione dei contemporanei, esausto torrente che scorre senza letto prestabilito, lentamente, qua e là stagnando: geroglifico sul fango.

Non c'è nei melodrammisti la capacità di donarsi interamente in un atto creativo, nè di ricondurre l'ispirazione alla vita più interiore, all'*Io* più profondo. Ci sono opere belle pur non esssendo fervide di religiosità spirituale, e create da spiriti inesperti di umanità, che non fissando nessuna possibilità nuova di espressione drammatica conservano intera l'individualità di chi le concepì e le scrisse. Ci sono diverse tendenze non oggi, che oggi c'è soltanto nella maggioranza lo spirito pratico vivo e operante. Dovendo scegliere io mi dichiaro per il dramma concepito nello spirito della musica e del dramma. " Perchè dramma vero e proprio non può essere che quello poetico e musicale insieme ".

Il dramma musicale, anzi senz'altro *il dramma*, sarà quando sarà, in Italia e altrove, e speriamo in Italia prima che altrove, tutta una cosa di poesia e di musica, e tutto canto, vale a dire tutto emozione.

Recitativo secco, recitativo obbligato, aria, devono diventare, se riferite al dramma, parole vuote di senso, o per lo meno improprie ed inutili. Dirò di più: e cioè che dinanzi a un vero e proprio dramma gli uomini non devono più avere sensazioni particolarmente musicali o sensazioni particolarmente poetiche, ma devono sentire una *rivelazione* di vita. Il dramma — *canto parlato* — deve offrire agli uomini, attraverso la rappresentazione di un contrasto di anime, di sentimenti, di fatti, la rivelazione della stessa divina essenza della vita: perchè essi possano salire qualche gradino di quella scala della conoscenza al sommo della quale sta la Bontà suprema.

Lo spirito della musica deve essere tutt'uno con lo spirito del dramma. E qui si parla di dramma vero e proprio, siamo una volta tanto davanti a un musicista che orientato verso un'armonia d'idee e di vita spirituale ha raggiunto un vertice ritenuto imprendibile. Siamo davanti a un vero artista che nella solitudine spirituale più fervida lavora per sè, non contro di sè.

Eccoci al punto vivo della questione: in questo accenno all'origine e allo sviluppo (degenerazione?) dell'opera in musica, è. mi

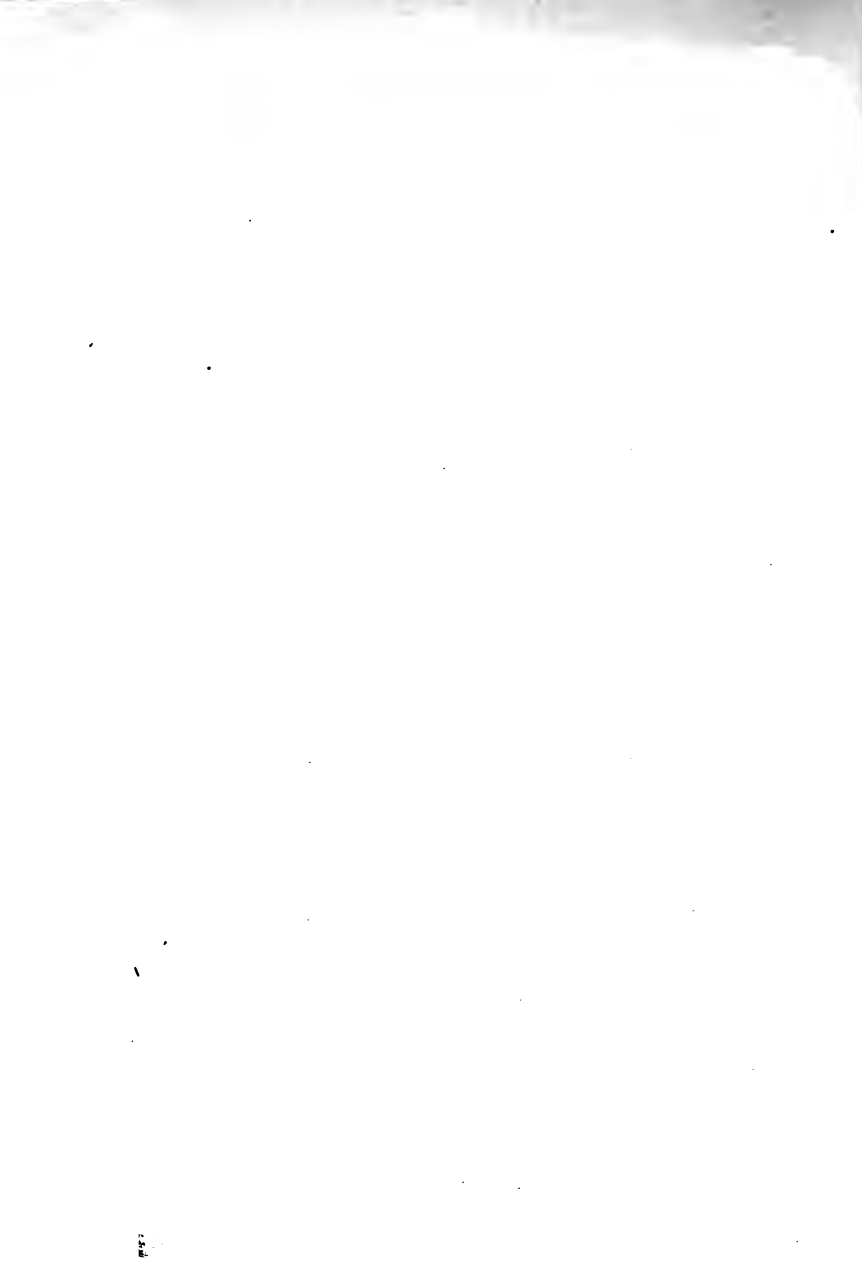
pare, tutto il credo artistico di Pizzetti: “ Considerare l'opera in musica dei fiorentini del 1600 come il primo tentativo italiano di dramma musicale è ingiusto. I primi tentativi di dramma musicale — tentativi inconsci, istintivi, e di anonimi — furono quelli onde nacque, intorno al 1100-1200, la nostra Sacra Rappresentazione il testo della quale, prosastico, era una vera e propria emanazione della sostanza espressiva delle melodie liturgiche. E ancora oggi (come già, sedici anni fa, in una conferenza che lessi a Milano e altrove) io credo poter sostenere che nella Sacra Rappresentazione, nel Mystère, nel Miracle-Play, era il germe del dramma musicale, germe che fu poi soffocato dal sopravvenire delle forme poetico-musicali strofiche (*lauda* e forme simiglianti). E s'intende che con questo giudizio non voglio affatto disconoscere la ragion d'essere e la importanza e la bellezza delle forme liriche delle quali la *lauda* è tipo.

Ora, la origine della Sacra Rappresentazione è italiana, la sua degenerazione in dramma *lirico* è sì italiana che francese e spagnuola e inglese.

Che poi, assai più tardi, l'arte teatrale dei vari popoli europei si sia svolta da un lato

in una forma (dramma di sola poesia) e da un altro lato in un altra forma (melodramma), è verissimo, e ciò sta indubbiamente a provare in un popolo tendenze più facilmente poetico-logiche e in un altro tendenze più facilmente lirico-musicali, ma non vale affatto a provare come vorrebbero certi critici, la incapacità italiana a creare il dramma musicale. Semmai si tratterebbe, sino ad ora, per immaturità di coscienza estetica o per altro, di una incapacità generale. Perchè, e qui tocchiamo il punto vivo della questione, dramma musicale non deve significare, non deve essere opera d'arte in cui si associno *due* arti, poesia e musica, a formare una espressione combinata e armonica, ma deve essere *un'arte* a sè, *il dramma*, la suprema espressione dell'arte, la quale consterà sì di poesia e di musica, ma tutt'e due perfettamente fuse, e inscindibili, e singolarmente inavvertibili „.

La religiosità, il raccoglimento, l'armonia dello spirito insomma, è di chi ha il coraggio di rinunziare al mestiere, di rimanere *se stesso* al contatto delle cose, delle sensazioni, delle gioie consuete; è di chi effettivamente supera il mondo psichico razionalistico e tende coscientemente al possesso di una vita totale.

PIZZETTI E D'ANNUNZIO

L'accoppiamento di queste due sensibilità può sembrare ai professionisti di volute ignoranze semplicemente occasionale, o accortamente voluto; frutto di un'abile esagerazione intellettualistica o di elastica e docile forma di successo. Ma se si tien conto della posizione di Pizzetti nel movimento musicale moderno, ogni dubbio disonesto si dilegua. Se poi ci si attiene al risultato di questa collaborazione, appare manifesta anche l'ingenuità delle buone anime, pratiche e codine, di quei professori che attraverso il pulviscolo leggero delle loro insinuazioncelle vedevano con dispetto la duplice alleanza portar guerra nei regni di re travicello. Irritazione di logici, inganno di poliziotti.

L'uno e l'altro non erano dei semplici saggiatori di anime. Come D'Annunzio non è mai stato seminatore di stucchi e graffiti, così Pizzetti non è il viaggiatore che accomoda campionari da mettere sotto il naso del pubblico

acquirente, con merce altrui. Vivono e vedono entrambi le cose liberamente e il loro spirito non è chiuso tra le inferriate di carceri logiche, in gabbie di sistemi, in bozzoli di teorie; ma i raggi della loro attività convergono a un centro unico; voglio dire, che nella sfera delle idee e dei fatti agiscono con vario proposito e con diverso risultato. Li tiene divisi nei rapporti dello spirito la diversità della concezione della vita, che entrambi hanno personale e interessante di atteggiamenti arditi; li separa la diversità di posizione assunta davanti alla garanzia, ai rapporti, all'ordine dei fatti, cioè alla legge; ma s'incontrano in un terreno neutro: la poesia.

Come s'incontrano? quale resultato tangibile offre questo incontro agli occhi nostri? e quale importanza assume nella storia del dramma musicale?

Si pensi un po' al criterio di scelta che ebbero ed hanno i musicisti davanti alla sedicente poeticità e musicalità dei libretti d'opera. O dipenda da un pregiudizio intellettualistico o da vera e propria insensibilità drammatica, essi scelgono sempre il libretto che più assomma situazioni impressionanti, momenti passionali e sentimentali, tipi di evidente ed unica psicologia; rosari di epi-

sodi pel pubblico fedele fino al beghinaggio dell'azione soltanto esterna di personaggi coniati tutti a un modo. Il pubblico in genere non sa e non può sapere che il calore di un dramma è nella umanità, nella vita interiore, non nell'azione rappresentata, che è di essa umanità una esteriorizzazione incompleta, indistinta, un'apparenza. Invece il musicista deve saperlo: che se egli si attiene coscientemente a sviluppare e coltivare il concetto semplicistico che del dramma ne hanno il popolo e la borghesia, commette un reato pubblico; mentre se ama, desidera e ricerca in questo concetto il riposo laborioso della mente per mancanza di discernimento, gli concediamo tutte le possibili attenuanti e lo releghiamo nella Siberia degli esseri che non ci interessano affatto. Perchè in fondo in fondo questi pionieri della teatralità — oggettivistico accordo di favori, collettività di consensi — mi hanno tutta l'aria di non capire il duplice significato di questa parola. *Teatralità* è accomodamento bene inteso delle intenzioni del musicista con le esigenze del pubblico; combaciamento di mentalità, incontro di gusti; e anche sintesi di visioni, sofferenze, moti dell'anima, esperienze di vita vissuta.

Nel primo caso è qualità che è fuori della sostanza dell'opera, nel secondo caso è qualità che è dentro tale sostanza, cioè arte. Molti melodrammi: o meglio, il tipo di melodramma in favore presso la borghesia e il popolo è l'esponente di una sensibilità che concepisce la vita come aspirazione a un concentramento statico dell'io, anzichè come un succedersi infinito di varietà in evoluzione, un espandersi in piani ideali superiori; che tratta di episodi drammatici riproducendoli con descrizione successiva, anzichè trasportandosi dentro le cose che li creano; che non affronta le passioni tragiche come nelle epoche più calde e vive, perchè le sente, ma perchè le vede. Ha per guida l'occhio, non il cuore. Ha presente l'interesse scenico, la teatralità come qualità estrinseca alla sostanza dell'opera; cioè la somma di situazioni forti per interessare il popolo, non la umanità dei fatti e la espressione interiore dei personaggi del dramma. Anche l'occhio ha dei diritti: va bene; ma anche il cuore ne ha, e quanti! Allora anche per i diritti del cuore il librettista caverà dal suo armamentario lo strale *ad hoc*, senza curarsi se il tipo stereotipo di sentimentale o di passionale viva una contraffazione invece che

una vita veramente profonda, e umana; e se le situazioni drammatiche non sieno piuttosto tappe dello spirito che si trova, si svolge, si amplia, che abili costruzioni per i bisogni mondani o per le esigenze di un'istintività volgare. Ora di fronte a questo dominante spirito di mondo, che non sa estrarre dalla vita un ritmo possente al quale livellare l'intelligenza e il sentimento, ma si contenta di rivivere la vita di persone mediocri o lontane nel tempo, come di fronte a questo stiticismo creativo che invece di tendere ad uscire dall'artistico convenzionale vi precipita, il musicista dovrebbe rinunziare ad ogni tentativo di conciliazione. Come può egli esprimere l'illuminazione interna dei gesti, dei moti, delle figure, se ha davanti esseri neutri, in azione per forza di fili, stampati così e così per giustificare le tali esigenze tecniche, le tali altre situazioni, che prese globalmente non contano e non significano nulla? Come può egli creare opera di vita e di bellezza se il poeta non gli dà che argomenti presi indifferentemente dal romanzo o dalla tragedia, dalla storia antica e moderna o dalla leggenda, e trattati con predilezione della ricetta del melodramma convenzionale?

Il suo spirito si eleva al di sopra di ogni formula e di ogni prescrizione medica, e aiutato dall'intelletto arriva fino alle più grandi opere dei più grandi poeti.

Boito si eleva fino a Goethe; Verdi sino a Shakespeare — attraverso Boito.

Pizzetti arriva a D'Annunzio, in un momento in cui questi si manteneva sempre con le ali aperte sulla folla dei critici affogati nell'abisso delle indagini, come a far palese la legitttimità dell' opera balzata fuori dalla nuvolaglia sempre carica della sua testa geniale. Pizzetti arriva a D'Annunzio e, originale spirito d'osservatore, ha il potere, in un momento di grande tempesta antidannunziana, di staccarsi dal mondo circostante e concentrarsi, dominando il pensatore, non lasciandosi dominare. Già questo atto di liberazione antecedente è un atto di creazione, che si completerà con un contenuto, una linea, una direzione diverse. La storia e la ragione della storia, non è in mano dei clinici psichiatri. Gli eroi non si sdraiano sulle tavole anatomiche. Come non si considerano a lume di patologia le anime. L'anima vive: soffre, si moltiplica, ragiona, crea, vede se stessa: ha tutte le capacità. “ Fedra „ è un'anima. Soffre tutto quello che il poeta vuol farle soffrire,

vede tutto ciò che il poeta vuol farle vedere: esalta l'istinto e nega la morale comune, supera se stessa, realizza l'eroina. Intorno a questo personaggio centrale agiscono nel dramma dannunziano altre anime: cioè altre persone necessarie: Ippolito, Teseo, Gorgo, Etra, persone vive che agiscono così perchè non potrebbero in altro modo, che vivono il dramma non come rappresentazione, come avvenimento, ma come azione attuale viva, come espressione necessaria, rivelatrice di un *afflatus* interiore che trascende ogni parola e accomodamento scenico.

In conclusione Ildebrando Pizzetti si è accostato alla “ Fedra „ di D'Annuzio perchè essa è un'opera di poesia e di teatro.

Alcuni si domandano: ma perchè musicare *Fedra* invece di *Francesca* o addirittura altro dramma di un altro grande artista del passato? Perchè Verdi ha musicato *Otello* anzichè *Amleto*, o, perchè Boito ha musicato *Mefistofele* anzichè l'*Antigone* di Sofocle? Domanda oziosa, scaturita da una errata valutazione della tragedia di D'Annunzio, anzi da un falso apprezzamento di tutta l'opera dannunziana. Si dica quel che si vuole, ma non si creda che D'Annunzio sia un poeta di secondo ordine, fra questi classificatori di

stracci letterari e scrittori del cinematografo. Un'altra ragione dell'accoppiamento Pizzetti-D'Annunzio è da ricercarsi in quel qualche cosa di supremo, di divino che accade sulla scena di questo dramma e di largamente umano personificato in alcuno dei personaggi, ma non rivelato alla collettività, e forse, totalmente, neanche a se stesso. Far luce fra le pieghe di quelle anime, sentir tutto il respiro della tragedia, dare l'immagine della parola, esprimere il senso, presentire e rivelare tutte le necessità interiori protagoniste, anticipare insomma l'opera d'arte poetica, che è quanto dire, svolgere quella attiva facoltà critica senza la quale non si può crear nulla, tutto questo ed altro ancora sentiva di dovere e poter fare Pizzetti; perchè non c'è arte senza coscienza e la coscienza è tutta una cosa con lo spirito critico. Perciò, se Pizzetti s'è trovato a suo agio nella tragedia di D'Annunzio, è proprio perchè il suo istinto critico ha preveduta la sua creazione musicale dentro l'opera poetica. Lo spirito critico è parte essenziale dello spirito creativo. Il quale non crea *ex nihilo*, ma ritrova, scopre, riproduce. Naturalmente non s' intende qui per critica l'esercizio di mettere sulla bilancia della mediocrità la mediocrità: cioè pe-

sare sulla bilancia di una coltura aridamente specializzata, l'attivo e il passivo di uno scrittore qualunque: ma scoprire e suggerire gli elementi di passione e di bellezza dell'opera d'arte.

Quindi attività di tutte le facoltà, non rifugio di impotenti.

Il Pizzetti s'è messo dal punto di vista della esprimibilità musicale della *Fedra*. Vi era possibilità di espressione musicale? Non c'è dubbio. Per la stessa ragione che sono musicabili *Otello*, il *Macbeth*, *La Tempesta*, *Giulietta e Romeo*, il *Faust*, cioè i veri drammi. Dove è dramma è musicabilità.

Qui, la unione della poesia e della musica, non è statica, come generalmente avviene nei drammi storici dove la musica narra, figura, personifica, ma diventa dramma, cioè intreccia, svolge, risolve, dice, esprime, amplia, rivela, trasfigura; perchè non è mimetica, imitatoria, descrittiva di persone e avvenimenti, ma rivelatrice e espressiva della loro vita totale.

Molte parole e frasi esprimenti ciascuna globalmente una musicalità effettiva, una metabola di suono, di contenuto lirico, cioè musicali in se, hanno perduto la posizione d'evidenza che avevano nel testo poetico.

Mentre al contrario, alcuni momenti drammatici hanno avuta una espressione musicale imprevista. Perchè?

Perchè specializzare, casellare le parole riguardo ai sentimenti è un errore estetico, potendo la musica dar di esse una espressione più piena ed intensiva, più sintetica, insomma globalizzarne la musicalità. E si noti che la musicalità rispetto a un dramma è cosa di importanza trascurabile. D'altra parte alcuni — io direi tutti — momenti drammatici hanno avuta una espressione imprevista perchè sono stati ampliati di vita, hanno ricevuta quella sostanza ritmica che non avevano; perchè è venuto alla luce ciò che di più rilevato, intimo, inconsueto, armonico al proprio spirito, il musicista vi ha intravisto e sentito.

Non si può dire dunque nè che il poeta ha dette cose musicalmente più vive superando il musicista, nè che il musicista ha espresso sentimenti più complessi del poeta superando il poeta stesso, senza cadere nel luogo comune dei tiralinee esteticisti che intendono il dramma musicale come testo commentato, cioè volgarizzato per uso e consumo della plebe intellettuale.

Verdi è superiore certissimamente al povero Piave. Ma, Dio mio, si parla di vero dramma: che allora si potrebbe senz'altro dire: Boito è inferiore a Goethe, Verdi a Shakespeare, Mascagni e Franchetti a D'Annunzio, e si dovrebbe anche stabilire se allo stesso D'Annunzio il Pizzetti sia inferiore o superiore. Mentre è chiaro che le due sensibilità rimangono al di fuori di ogni confronto rispetto alla critica, ammenochè il musicista fraintenda gli spiriti e le forme del dramma e perciò dia di questo un'espressione falsa. Perchè espressione musicale del dramma non è lirizzazione suscitata da sentimenti generici e neanche notomia di sentimenti, ma testimonianza della sua drammaticità rivissuta e risofferta dal musicista. Ora, specie nei musicisti del 7-800 l'opera è espressione lirica, quindi non dramma musicale, giacchè il libretto d'opera costruito con la più comune psicologia non presenta personaggi drammatici, ma tipi stilizzati di passionali.

Un vero dramma deve necessariamente avere una espressione musicale concepita nello spirito del dramma.

Nella *Fedra* lo spirito della musica è tutt'uno con lo spirito del dramma. Ecco il prodotto dell'incontro delle due sensibilità dan-

nunziana-pizzetttiana: un vero dramma musicale.

Che se poi *Fedra*, in quanto donna appassionata, assetata d'amore, furente di gelosia, la quale per contentare il suo desiderio non retrocede davanti all'incesto, urta gli stomachi deboli; come persona drammatica esercita un fascino strano su quanti hanno la forza di vedere sotto maschera, fin dentro le anime, cioè di *introspicere*.

L'arte può fare anche di questi mutamenti.

PRIMA DI "FEDRA"

Salvo la " Canzone de' Pastori ", tre Liriche per pianoforte, una messa e un poema sinfonico, la musica di Pizzetti è tutta musica drammatica.

L'animo di Pizzetti vive drammaticamente.

Sente e osserva della vita non questo o quell'atteggiamento, ma tutta la estensione e progressione. La vita delle cose non lo impressiona di suoi stati e momenti, ma di tutte le sue vibrazioni. Ha, insomma, sensibilità drammatica.

Sul suo lirismo bisogna intendersi. Non si tratta di espressioni di stati della natura, di aspetti immoti della realtà esteriore: ma di immersioni nei palpiti della vita circostante, di vibrazioni d'anima raccolta nella profondità sentimentale umana della natura. È musica che ha calore di fede.

Mi fa pensare per l'eleganza, la finezza, il buon gusto al Ravel. E non per altro. Perchè le musiche del Ravel sono espressioni egoistiche.

Non suscitano emozioni profonde. Non producono adesioni di simpatia.

Mentre le musiche di Pizzetti dal *Quartetto a corda* (1906) all'opera *Fedra* (1914) sono espressioni personali di un animo in continua ed intensa emotività. Ci sono degli errori, ma sono gli errori di un uomo di acutissima intelligenza, e consistono principalmente in un preconcetto proposito di costruzione — che si rivela a quando a quando, cioè nei momenti di stanchezza emotiva — e nell'impiego troppo prodigale di motivi, di una specie di palese orrore per l'economia ritmica, almeno fino a quando non ci appare in un possesso di uno stile — del suo stile — cui giunge per libera riflessione, per esperienza e per necessità; non sono errori di cerebralismo, ma, all'opposto, di disciplina interiore. Anche nella donazione di noi stessi ci vuole una misura.

Vero è che io non mi sento — come non mi sono sentito fin qui — disposto a mettermi sopra un'auto-bilancia.

Chi non vuole il di più lo sputi via.

L'artista nato non sa che l'intellettualismo mette piombo alle ali dello spirito creativo. E Pizzetti non è artista per sola volontà. Da ragazzo — tredici anni, spirito vivo e testa

calda — scrive già drammi per una compagnia di dilettanti di cui è direttore.

Certo l'artista si è vittoriosamente affermato con *Fedra*, opera riformatrice del teatro musicale; ma anche dalle pagine del *Poema Emiliano* (1906) siamo portati ben di là e ben più in alto della veduta volgare per la quale l'arte è un accidente superfluo nella vita reale, un giuoco, un passatempo, o un semplice mezzo pedagogico.

Già in quest'epoca Pizzetti, con pochi altri spiriti solitari e trascurati, operava per mezzo di una critica sana e onesta, una fermentazione e un rinnovamento del gusto musicale italiano.

Senza essere dottrinario nè teatralista di gesti e di frasi, nè esportatore di vaniloqui semi filosofici.

È venuto alla luce con intelletto elastico, e anima integra.

Il *Poema Emiliano* è opera che afferma:

sviluppo progressivo di sensibilità, intelligenza;

soluzione di un problema, vivo e tormentoso, dello spirito (perciò parola essenziale);

salute mentale, cioè lucida, piena, felice comprensione della vita.

Composizione di grande stile: espressioni di travagli sentimentali; grande gesto di

amore; polintarsio, con sagome statistiche di un elasticismo sano sopra un piano di sensibilità moderna.

Altre opere definitive: *I tre preludi sinfonici* all' “ Edipo Re „ di Sofocle, collana che ha sbrillantii di cose belle e luminose.

Spirito e forme — germi tematici o nuclei generativi — esprimono lo spirito e la forma della opera di Sofocle, lirica più che drammatica, anche nei momenti più significativi.

La tragedia greca, come crede il Pizzetti, — la più pura e perfetta, quella di Eschilo e di Sofocle — è infatti opera più lirica che drammatica, anzi è sopratutto espressione lirica generata dalla successione drammatica degli avvenimenti immaginati dal poeta. La espressività del suo orchestrale ha dei momenti di così grande potenza che fanno — secondo P. M. Masson “ irresistiblement songer a Gluk „.

Più forte e più pieno, e non più nella stessa direzione, noi lo troviamo, il Pizzetti, nel *Quartetto a corda* (1906); l'opera fin qui più originale, meglio, più nuova, perchè rivelatrice di tutte le possibilità del suo temperamento.

Nel poema sinfonico de *Canente* dalle “ Metamorfosi „. di Ovidio, nei *Tre preludi,*

nel *Poema Emiliano*, larghi e nobili temi di uno stile severo e pieno d'energia, ma non sempre armonie nuove; qui sensibililità fresca, possibilità infinite, ricchezza indeterminata, realizzazione di speranze, concentramento di forze e vita con grande promessa sulla leggera allegrezza del *vivace ma sereno*, sulla delicata meditazione dell'*adagio*, sul movimento simpaticissimo del *ritmo di danza*, la penetrante *ninna nanna* e il fascinante ardore del *finale*.

Costruzione magistrale ed effetti stupendi.

È una di quelle musiche, questa, che vogliono essere ascoltate amorevolmente perchè esprimenti uno stato di bontà e d'amore, e sono fatte per avvicinare a se stessi gli uomini in un istante di rasserenamento tranquillo.

Come le tre composizioni per piano riunite sotto il titolo: " da un autunno già lontano „ 1911): non è possibile neanche qui tracciare una linea di demarcazione tra il sogno e il vero, come non è possibile tracciare il limite all'onda marina che lambisce la rena della spiaggia.

Sono tre impressioni: *Sole mattutino sul prato del Roccolo, In una giornata piovosa nel bosco, Al fontanino.*

Racconti che ritraggono in linee generali e descrivono insieme e particolarmente aspetti della natura, stati d'animo; voci che cantano in un cielo limpido, con squisitezza di espressione, il profumo indefinibile di un prato toccato dagli esili raggi del primo sole; il verdognolo palpitio delle crittogame gelatinose che grondano goccioloni e rattrappiscono di malinconia piangendo il pianto dell'atmosfera; la carezzante sonorità di un giuoco d'acqua e il suo tranquillo sfarsi in uno stagno limpido sfiorato dalla morbida peluria di un cigno.

C'è un'atmosfera impregnata di moventi ideali, per cui i vostri sensi e il vostro spirito non restano immobilizzati stranamente nella contemplazione della natura contingente e materiale.

Nelle sue basi il mondo ideale di Pizzetti è gagliardamente affermato nella *Messa* per coro, organo e orchestra, scritta per la Cattedrale di Cremona, in cui si innalzano le virtù e i vizi del suo temperamento, che offre a se stesso un tema magnifico da svolgere: *aver molto da dire.*

Le sue romanze (1901-1904) e più ancora *I Pastori* (1908) — poesia di Gabriele d'Annunzio, *La madre al figlio lontano* (1910) —

poesia di R. Pàntini e i due *Canti popolari greci*, poesie di Niccolò Tommaseo, composizioni di una semplicità e potenza d'espressione più unica che rara, al tempo in cui si cantano dappertutto le romanze di Tirindelli e del Mariani, scarse di sentimento umano, affermano per la prima volta nella storia dell'arte musicale in Italia ritorni e armonie nuove, vincendo il *manierismo* — filiazione del vecchio lirismo d'improvvisazione — di cui rigurgitava il genere ormai stanco e debellando della Romanza da camera.

Bisogna vedere, in questo primo tentativo di Pizzetti di vincere e sostituire la vecchia romanza di genere, tutt'altro che una fantasia d'erudito. Se mai, un proposito di critico contro la preformazione melodica per qualunque testo poetico.

La romanza da camera fino a Pizzetti era un'ibrida unione di arti — poesia e musica — senza alcuna relazione di significato. Una filza di lasse appiccicate con chiaro di luna in vaghi cieli stellati; un rosario di parolette lacrimose spremute dal rimario più vieto; una miscela di espressioni di una sentimentalità e languidezza da policlinico, corretta da gridi ben composti di *io muoio per te - t'amo e t'adoro - t' odio e t' uccido.*

Poeti di un certo valore e musicisti di un certo valore hanno creduto per anni e anni che la musica da camera fosse l'unione di una melodia finita con una poesia *sui generis*, detta per antonomasia *poesia* per *musica*.

Ma la musica — ecco la ragione del tentativo felicemente condotto dal Pizzetti — " può esprimere la emozione generatrice dell'espressione poetica, in tutta la sua estensione e in tutta la sua profondità, oltre i limiti necessari imposti dalla parola „. Onde ecco espressa in poche parole la sua innovazione nel campo della musica vocale, debellatrice delle vecchie convenzionalità, e svelato il criterio — base che ha dettato la romanza *I Pastori*, citata poco sopra.

Prima la poesia era e non era necessaria: era e non era espressione per se stessa: chè si aspettava dal musicista una melodia preformata per giustificarne la legittima esistenza. Oppure, per colmo d'ironia, il musicista aspettava dal poeta lo spirito, il motivo, meglio la *spinta* per dare libero sfogo alla propria ispirazione.

Quindi coartamento di una delle due forze: imperiosità — generalmente — del musicista, di fronte al poeta, servilità ora della musica di fronte alla poesia, ora della poesia dinanzi

alla musica, invece di una fusione dell'elemento armonico, melodico, musicale e verbale.

Abbiamo atteso con fede, dall'arte suggestiva e soavissima dei nostri compositori più audacemente coscienti e ricchi di possibilità espressive, una restaurazione in questo senso, che, a parte tutto, ha una straordinaria importanza, ed abbiamo assistito a tentativi d'ogni genere. Così, strani esempi di musica da camera abbiamo avuto dal Leoncavallo, ma nella stessa sfera di incompiuta coscienza e sempre nell' orbita della convenzionale forma chiusa della melodia popolaresca (es. *La Mattinata*); dal Tosti, dal Mariani, dal Rotoli, ma nella dilettantesca esaltazione di capricci d'impulso cara a questa Italia ordinatamente borghese e orecchiante — nulla più — ; da molti altri timidi facitori di melodie secondo lo svolgimento delle poesie musicate e infine da giovani di indiscutibile valore come Vittorio Gui, Bruno Barilli, F. G. Malipiero, Davico, Castelnuovo ecc. — Pizzetti compreso — che ce ne hanno data la più originale e bene intesa.

Tuttavia Pizzetti non può essere giudicato — definito — da queste poche composizioni, sebbene ciascuna in sè riveli una signorile

coscienza, intessuta di squisiti elementi di coltura e d'intimità. Innegabile possibilità di scoperte; ben trovato contrappunto, usato come elemento tanto di decorazione quanto di vera espressione, ma non ancora svogilmento organico della propria profonda vita interiore fino alla sua massima pienezza.

Siamo in pieno travaglio interiore, in piena crisi di coscienza: si cerca nella attività di tutte le facoltà la perfezione del sentimento e l'affermazione di tutte queste attività in una che tutte le garantisca diversamente feconde.

Sanzione della realtà della vita spirituale per parte della ragione, quindi collegamento logico della vita dello spirito alla vita naturale; fusione di attività — armonia — essenziale all'uomo; ma ricerca di equilibrio — riposo in una delle attività che tutte le superi.

Una delle attività della vita dello spirito si svolge al di fuori della natura, e scaturisce dall'attività creatrice ed attuatrice dell'artista: come una purificazione della oggettività naturalistica: la religiosità.

Superamento del mondo psichico e razionalistico, dunque, e conseguentemente rinun-

cia coraggiosa al mestiere: raccoglimento egocentrico di tutti i moti dello spirito e necessità di rivelazione della loro *totalità* in quanto riassuntiva di una vita interiore presente e remota, significativa e fervida di libera conoscenza.

A questa interna affannosa necessità di armonia il Pizzetti ha risposto con un'opera che sembra concepita entro il respiro della più fervida e ampia religiosità: i cori e la danza per la *Nave* di Gabriele D'Annunzio (1908 - Teatro Argentina).

La Nave è il primo tentativo teatrale del Pizzetti, sebbene posteriore a un *Cid* (1903) destinato a rimanere inedito per sempre.

Importante: non teatralmente, ma musicalmente.

Il senso vocale e la struttura morale della musicalità pizzettiana ci appaiono un insieme organico di elementi originali. La sua personalità si è formata nell'atmosfera impressionista d'origine francese, ma i nuovi elementi che egli ha messo a profitto della propria musica si sono fusi sopra un piano di sensibilità istintivamente italiana, mentre in virtù di una sincera esperienza e di una libera riflessione ha via via ripudiato ciò che di intellettualistico, di ibrido, di spurio,

restava ancora al di fuori della sua stessa sensibilità.

Perciò non lo troviamo come Strauss su direzioni armoniche e ritmiche conosciute.

I cori della *Nave* rappresentano una vera e propria ri-creazione della polifonia corale, che nel raggiunse una suprema libertà e spontaneità di espressione. Egli è risalito alla polifonia prepalestriniana, ha risentito il melisma gregoriano. Ma la polifonia da lui impiegata non è nè di stile palestriniano, nè settecentesco, nè liturgico moderno.

Gli elementi melodici conservano tutta la ricchezza del loro estro originale e le loro caratteristiche modali, sviluppandosi liberamente.

Ritorno ai modi della musica greco-latina, scoperta di forme purissime, allacciamento di sensibilità a un ricchissimo inesauribile getto nascosto, non per fare della musica antica, ma " per trarre da essa tutti gli elementi formali, melodici, ritmici, che potevano servire per esprimere più efficacemente ciò che voleva esprimere ". Fantasia d'erudito? Scoperta d'archeologo? Tutt'altro.

I cori della *Nave*, eccettuato l'Inno a Diana, sono religiosi, cristiani, e forniti pari pari

dal poeta al musicista in parole latine più o meno proprie della liturgia chiesastica, per cui il Pizzetti mentre ne risentiva tutta la religiosità ha voluto, per tutta esprimerla, servirsi dei mezzi più propri, nulla tralasciando perchè interessassero il nostro gusto moderno.

Avec quel emerveillement attentif — dice F. M. Masson — il a cru en retrouver ou en modifier l'*ethos*, comparant soigneusement son impression personnelle aux qualificatifs d'Apulée, d'Attéraclide ou d'Aristote!

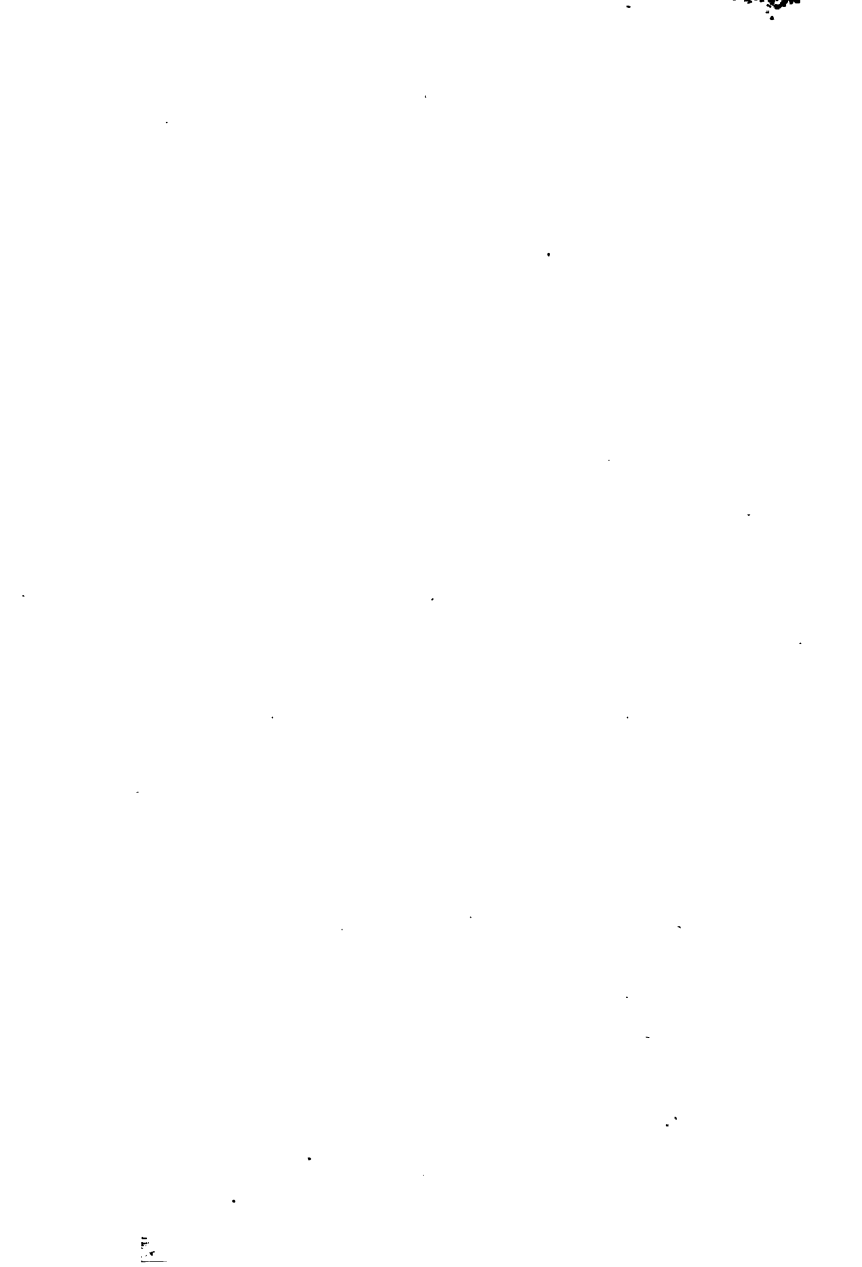
L'Inno profano à Diane — scrive sempre Paolo Maria Masson — dont le contraste avec les chœurs religieux a une si grande importance dans la tragédie, est traité d'une manière très différente. Cette ancienne voluptueuse a suggéré au musicien une mélodie plus modulante, et dans le refrain de chaque strophe, l'emploi du *genre cromatique*; d'autre part, la forme métrique, employée ici à dessein par le poète, a entraîné un chant purement syllabique, rytmé selon le jeu des longues et des brèves.

Cette mélodie, ingénieusement dérythmée, a fourni le thème de la danse païenne dansée par Basiliola et ses compagnes, ou M. Piz-

zetti a utilisé les richesses rythmiques de l'orchestique grecque. Lorsqu'autour des sept candélabres la danse s'anime peu à peu jusqu'à la frénésie et que Basiliola elle-même danse sur la chlamyde pourpre de Marco Gratico la *danse de victoire*, le mètre ïambique e transforme dans le mètre plus mouvementé attribué à Sotadès et la structure des périodes reproduit la sikinnis antique. Dans la mise en scène, cette danse est censée, accompagnée par des cithares, des *auloi*, des crotales et des sistres. Pour obtenir le maximum de sonorité sans nuire à l'effet scénique, M. Ildebrando Pizzetti a employé des harpes pour évoquer l'impression des cithares; il y a joint flûtes, Gautbois, cor anglais et bassous pour imiter le son des divers auloi et il a complété son instrumentation par divers instruments à percussion. Mais il en à exclu tous les instruments à archet, ce qui donne un coloris orchestral d'une étrangeté très poétique.

Questa restaurazione del coro ha un'importanza eccezionale, se si tiene conto del modo come s'insegnano a trattare e come si trattano le parti corali nei conservatori e presso i musicisti, anche i più famosi e in grazia

del pubblico italiano. Specie, poi, se si dà uno sguardo anche fugace alla produzione di musica chiesastica, dal settecento in giù, che è tutta una fredda e pedantesca esercitazione contrappuntistica.

Pizzetti ha ormai affermata la sua personalità.

PIZZETTI ORCHESTRATORE

E

ARMONIZZATORE

La base armonica e contrappuntistica delle musiche di Ildebrando Pizzetti e la linea generale di *Fedra*, considerate molto superficialmente dai critici che tengono cattedra sui grandi quotidiani, o hanno spaventato come un assurdo anche chi dichiara di aver digerito tutto uno Strauss e un Ravel, interessanti per le loro trovate tecniche, per le loro ricerche stilistiche; o hanno sgomentato chi ritiene, per partito preso, che germi di novità armoniche e ritmiche si trovano oggi solamente in D'Indy e Debussy, e pochi altri musicisti francesi contemporanei.

Vero è che certe composizioni, mentre prese e ascoltate nella loro interezza rivelano un artista che ha una personalità propria, prese e considerate tematicamente dicono tutta la ricchezza e la novità dell'armonizzazione pizzettiana. Perchè non è nelle successioni di accordi di nona e undicesima — usatissime dal Ravel e dal Debussy — la

novità dell'armonizzazione, e nemmeno su pochi semplici accordi usati secondo i loro rapporti " più schiettamente tonali " dal Magnard: non sta nelle complicazioni con l'aggiunta degli armonici più lontani — seppure l'armonia con questa adozione si arricchisse — come non sta nello scarnimento che denuda fino allo scheletro, nè nell'affermazione di un solo modo enarmonico. Anche il Bastianelli ha notato come si può essere musicisti modernissimi " pur essendo affatto lontani (Pizzetti per esempio) dalla enarmonia ed usando invece dei modi veramente, non pseudamente diatonici come è (avvenuto dalla fine del 500 a tutto il 6 e il 700 e a gran parte dell'800), e dei modi *diatonici* nascenti su generatori tonali fissi e matematicamente determinati ". Prendete come esempio *Fedra*, l'intero spartito: affermazione di una tendenza *moderna* plurimodale diatonica, che al disopra di teorie ritmiche prestabilite trova — e come! — il mezzo di equilibrare temi armonicamente nuovi, oltre che porne in valore le loro attrazioni tonali e melodiche.

Per giudicare il Pizzetti in quanto armonista e vedere in che consiste veramente la sua modernità basta il *Quartetto*, sebbene le

composizioni strumentali non definiscano la sua personalità. Prendete il primo tempo di questo quartetto — cui il Pizzetti ha scritto innanzi: *Da l'anima Italiana per l'anima Italiana* — e più precisamente il suo tema generatore; quindi il primo tema dell'*Adagio*, e vedrete:

1° che motivi sani e aereati si svolgono senza un momento di stanchezza, nonostante la loro sapiente, ricca, ampia costruzione;

2° che le caratteristiche di questa musica non valgono solo in quanto esperienze di nuove sonorità, combinazioni ritmiche e armoniche, ma anche e sopratutto in quanto rivelazioni di una squisita sensibilità;

3° che temi di uno stile così vero ed energico, o così italiani e distinti come i due della *canzone* — sempre del quartetto in *la* maggiore — rivelano un carattere nostrano, ma sono indizio di una fervida vita interiore, sono espressioni magnifiche di una finezza e una squisitezza che ha pochi precedenti e non certo nelle musiche dei contemporanei d'Italia;

4° che insomma — specie se si aggiunge a questo primo esame dei temi l'esame della specie degli accordi e le loro risoluzioni — siamo davanti a un musicista, che pure uscito

dalle strettoie dell'armonia tradizione, continua a costruire le sue musiche su solide basi tonali, accettando tutte quelle scoperte cui giunge per via d'esperienze.

Osservo, in genere, che l'armonia, tanto in questa come nelle composizioni pianistiche già citate, è viva, è fresca, è pura: il musicista vi lascia trasparire la purezza della volontà e la persuasione della fede; il ritmo è vario e ricco di significati.

Posso dire, senza paura d'esser contraddetto, che proprio in questa purezza della volontà e fede persuasa contro la falsa volontà (sforzo invece di libera espressione) di tanti musicisti sta la differenza fra essi e Pizzetti, fondatore e svolgitore principale di una nuova musicalità in Italia.

Non si tratta di una nuova scuola armonica a sè. Il caso di Wagner e di Schumann, creatori di nuove scuole armoniche, che fu da un musicista e critico vivente ben considerato a proposito di Mascagni, il quale, sotto la dominazione wagneriana, resta, incosciamente, un precursore d'una " nuova melodicità latina " e di " un nuovo diatonismo " non si ripete. Ma raggiunge davvero, il Pizzetti, il risultato più concreto e più imprevisto, specie in *Fedra* (in questo campo) il cui

diatonismo non appartiene a nessun tipo storico esotico e imposta senz'altro una significativa orientazione verso la latinità più schietta. Nell'*Iris* — e non in *Cavalleria* o nel *Racliff* — preannunzio non ancora esplicito, allo stato di sospetto, di presentimento: in *Fedra* attuazione vittoriosa, cosciente. Il rinnovamento del senso tonale s'imponeva per la miglior sorte della musica italiana — direi europea — ma per cominciare a risolvere tale problema bisognava impostarlo con quella conoscenza che Mascagni non ha mai avuto chiara e sicura. In un'epoca di molti tentativi (basti per tutti quello degli impressionisti musicali francesi) miseramente falliti perchè impostati su errori estetici insormontabili, Mascagni — armonizzatore diatonico o quasi di fronte a uno Strauss e un Debussy, eccessivamente cromatici — avrebbe avuto buon giuoco, pur mantenendosi in perfetto equilibrio con se stesso, per tentare una seria, cosciente, piena affermazione del genio italiano. Non gli è mancata la forza per un deciso accenno iniziale, gli è mancato il modo di profondere quei benefici che sono innati nel nostro popolo, nella nostra anima nazionale. E s'è lasciato trasportare, come una

vescica vuota sulla corrente generata dall'anima di chi tali nostri benefizi ha usurpato.

Io non mi dissimulo il dispiacere che mi fa l'ultimo atteggiamento mascagnano, di reazione alla nuova corrente musicale; esso significa lotta alla melodicità latina che Pizzetti ed altri vogliono riaffermare con la coscienza sicura di rendere il più grande dei servigi alla imbastardita sensibilità dei nostri musicisti, alla imbastardita italianità degli italiani. Ma so rinunziare a qualunque simpatia quando invece di comprendere o appropriarci quel che si fa di meglio in Italia si fanno con piena coscienza dei passi nel vuoto. Anzi ci rinuncio volentieri, perchè percorrere ed effettuare un più largo indirizzo è privilegio, in fatto d'arte, delle anime grandi, necessità di razza, indizio di forza e di saldezza morale: reagire invece è segno evidente di debolezza o d'invigliacchimento.

Vero è che Pizzetti, come tutti coloro che hanno veramente introdotto qualche novità — sia d'espressione che d'intuizione, sia formale che di contenuto — è creduto, in fatto d'armonia, un rivoluzionario. E quest'appellativo a volte, nel nostro benedetto paese, basta a liquidare una volta per sempre ogni artista che ha una parola propria da dire.

Vero è che Pizzetti adopra con grande sapienza il contrappunto classico e proprio per questo si ritiene un audace, mentre la sua innovazione è di tutt'altro ordine e natura. Comunque, mi si trovi, anche fra i più moderni compositori, delle squisitezze coloristiche di strumentazione pari a quelle profuse con gesto di miliardario nella *Fedra*. Con molti di questi moderni orchestratori non siamo usciti dal teatro convenzionale: anche quelli che rappresentano le correnti di moda, vagnerismo e straussismo, non hanno tale forza da impostarvi su una qualunque reazione, sebbene più profonde, più distinte, più serie che non le correnti massenettiane o gounodiane.

Nobili, serie, profonde, ma significano l'inizio, non la genesi di correnti nuove.

Squisitezze coloristiche: ma di una lucidità e trasparenza pari a quelle di un Gluk o di un Debussy, felice unione di arcaicità e grazia modernissima; con questa differenza: Pizzetti resta padrone della sua bella facoltà di contrappuntare e cogliere armonici rari e profondi, Debussy diventa schiavo di questa stessa facoltà che finisce per divenire un luogo comune.

Nella orchestrica Pizzettiana non ci sono traccie della nuova tradizione rivoluzionaria (wagneriana) o della classica tradizione (beethoveniana): ricette di effetti, assimilazione di timbri e impasti, verniciature che scoloriscono e scrostano in breve tempo. Era facilissimo a un musicista italiano, vissuto e cresciuto in un ambiente che si compiace di certe cadenze ponchielliane e di certe perorazioni alla Meyerbeer, rivivere, per reazione alla bassa latinità dei postromantici, la tradizione classica o avventurarsi senz'altro in piena rivoluzione. Era facilissimo a un artista cresciuto in mezzo alle volgarità e ai pervertimenti sostenere la propria dignità trincerandosi — magari — dietro una rigida ortodossia della tecnica. Ma il caso Pizzetti non è nato da preventivi consensi o dissensi con le forme dominanti, con i tipi stereotipati, di dramma musicale o di poema sinfonico. È nato in un'atmosfera viziata per purificarla, per esser respirata: è nato da una necessità interiore, da un'anima ricca di umanità, da uno spirito saturo d'esperienze. E se questo caso ci ha rivelato, al di sopra delle assordanti sonorità straussiane, associazioni di accordi che significano delle acquisizioni per l'armonistica generale, bellezze di

combinazioni sonore insospettate e con una sobrietà ammirevole che non nuoce — anzi giova —, all'espressione sentimentale, non facciamo il muso arcigno: spegniamo piuttosto le candele che ardono davanti ai taumaturghi dell'opera popolaresca o borghesuccia e accendiamo a questo vero artista una lampada votiva nel nostro petto. Non faremo mica della réclame gratuita! Non regaleremo mica nulla che ci stia a cuore! Daremo un'altra volta a Cesare quel che è di Cesare.

Un'ultima osservazione sull'armonia Pizzettiana e rimando senz'altro i miscredenti all'esame della partitura di *Fedra.*

L'armonia di *Fedra* — per tacere, ora, del *Quartetto* e del resto — è importantissima. In *Fedra* emerge il nuovo diatonismo, aperto a molte combinazioni (che il Pizzetti scopre e offre con intensa e gioiosa prodigalità) neppure intraviste da Bach, da Wagner, da Brams, essendo il diatonismo fino a loro limitato a due scale soltanto.

Senonchè — in confronto per esempio con l'armonia raveliana e debussysta — quella pizzettiana è più muscolosa, più mutabile, più movimentata.

Armonie composte secondo leggi naturali ma con spirito moderno, con intendimenti nuovi.

Non ci sono inquinazioni di wagnerismo come nell'armonizzazione di *Iris* o di *debussysmo* come in *Butterfly*. Noi riconosciamo qui, in *Fedra*, oltre l'espressione di un potente sentimento di indipendenza e libertà estetica, il segno della complessa musicalità di uno spirito destinato a significare qualche cosa nella storia della musica europea. Onde se proclamo in Pizzetti la prima vittoriosa attuazione d'una nuova musicalità latina, non vendo ciance accalappiando gli ingenui: esprimo un momento d'orgoglio del mio più sereno italianismo, e riposo l'animo nella conquista di una delle più belle aspirazioni spirituali: proposta e risposta, premessa e conseguenza, ricerca e scoperta che parte e ritorna in sottili spirali di logica al punto più profondo della mia coscienza. Che non è impegnata a nessuno dei rigattieri d'idee di cui è disseminato il mio grande e sventurato paese.

LA FEDRA

Fedra, dramma musicale in tre atti, che il Pizzetti ha scritto nel pieno vigore dell'ingegno e degli anni — tra i ventinove e i trentadue — è, per ora, l'opera più completa che il maestro parmense ci abbia data, e la prima rappresentata in pubblico, nonostante preceduta da un " *Giulietta e Romeo* ", un " *Cid* ".

Ma il calendario non c'entra e le cronologie neanche: quest'opera è una solenne presa di possesso di una personalità, che si è preparata, svolta ed espanta con andaci fremiti di entusiasmo e di fede.

A questa preparazione e svolgimento ha certo aggiunto stimoli e ragioni precise il poema drammatico del nostro massimo poeta vivente, non più commercio di cose, azioni e sentimenti, ma sentimento del mistero dell'essere, della tragicità del fato, contemperato dal senso della realtà più profonda che è la nostra vita interiore; non più volgare e or-

mai fredda convenzione di fini, balzata fuori dallo scrigno del librettista per trasformarsi in titolo di rendita, ma vero dramma di cui toccano al musicista le azioni più remote, le ragioni di vita più profonde, onde le riveli trasfigurandole in musica, interpretandole musicalmente. L'azione, il fatto, importa poco: è l'umanità che importa. Del teatro greco prima di Euripide, per chi si appaga della illusione tecnica, della piccola certezza, dell'azione volgare, rimane estraneo ad ogni comprensione il profondo e spontaneo idealismo. E non sa che nel dramma passionale la libera espansione della musica è rotta nella sua continuità dai necessari arresti imposti dalle accidentalità del fatto esterno, dalle peripezie, dalle macchinazioni, dalle affinità di azioni e di immagini.

Ma la personalità pizzettiana si è svolta, al di fuori della comune sensibilità musicale italiana, al di fuori della viziata atmosfera operistica di quest'ultimo torpido inverno della nostra arte musicale — così angusta d'orizzonte — anche e sopratutto perchè il suo spirito è bruciato da ben altra fiamma, e le sue esperienze si accumulano per generare ben altro linguaggio musicale. Infatti la musica — dopo una lunga assenza, èd è

facile, senza che io faccia nomi e segni date. stabilirne la durata e la distanza — torna dal valore di arte decorativa, di divertimento ozioso, o di falsificazione sentimentalistica, al valore di arte intima, di coscienza. Nobiltà di aspirazioni, superiorità di coltura, profondità di pensiero, ora, in uno spirito che tende per natura ad atti spontanei, alla creatività, non possono che facilitare la conquista della perfezione nella forma e di un' innegabile valore di contenuto.

Questa è la posizione di Pizzetti, che il pubblico della Scala di Milano non comprese, sbagliando, per incapacità, gli intendimenti del musicista con quelli del poeta. Il pubblico: sempre legato al comune pregiudizio che l'opera di teatro debba esser così e così e non sia lecito ad alcuno violarne il disegno; sempre schiavo del tenorismo; sempre codino e perciò mal disposto verso i giovani quando affermino propositi rivoluzionari. Comunque, da un'analisi di questa bella e — per noi italiani — preziosa opera che è *Fedra*, apparirà chiara l'indipendenza d'intenti, la nobiltà di ideali, la originalità di mezzi, con cui Pizzetti — caratteristica figura d'artista in quest'epoca di atteggiamenti insostenibili, malata di snobismo, marcia di retorica —

attua un distacco dalle forme del dramma di genere e afferma un indirizzo nuovo in armonia con le cresciute esigenze spirituali della nostra età divisa in due tendenze apertamente in lotta: una che cerca con inquietudine nuove espressioni d'arte; un'altra che si accanisce nei ben serrati argini di una sensibilità ormai oltrepassata. L'una è alla prefazione di un nuovo svolgimento del genio latino, l'altra è all'epilogo di un episodio conchiuso. Il divenire della storia è inarrestabile: il moto delle cose è irrivertibile, e il genio della nostra razza ha ormai ritrovato in sè il senso di questo divenire, di questo svolgimento continuo, negando il dominio del grande tiranno tedesco, Wagner, e dei suoi facili seguaci di tutte le nazioni.

Fedra è preceduta da un preludio composto di temi che ricorrono spesso nell'opera, senza avere il carattere di *leitmotif:* il tema dell'amore di Fedra, il tema del sortilegio di Afrodite, il tema del lamento delle supplici (il primo inizia il preludio, il terzo lo conchiude) che subito ci immergono nell'atmosfera di spasimante sensualità in cui D'Annunzio ha ambientata l'azione della lussuriosa moglie di Teseo, presa da furibonda passione per il figliastro Ippolito.

I personaggi non sono ancora delineati: il preludio preavverte il dramma, ma non l'anticipa. Risulta di proiezioni dei temi — o spunti di temi — principali, significativi anche solo di per se stessi, originali, ma così legati, perchè concepiti insieme, al dramma, da non poter significare altro, dire altro, esprimere altro che quello cui sono destinati dal testo e dallo spirito del testo col quale sono concreati. Sicchè si apprezza nel suo giusto valore alla fine del dramma, come ramificazione dell'intuizione centrale.

Si alza il sipario e appare, nel Palagio di Pitteo, il grande e nudo lineamento di un atrio che gli occhi non abbracciano intero, sembrando il vano e la pietra spaziare più oltre da ogni parte con sublimi colonne, con profonde muraglie, con larghi aditi aperti fra le alte ante.

E il dramma comincia. Tèseo, con i sette eroi, è lontano: combatte sotto le mura di Tebe, mentre le sette madri, trepidanti nella dolorosa attesa, invocano un messaggero che rechi notizia della sorte dei loro figli, incredule delle solenni parole di Fedra. La trepidazione delle supplici madri dalle chiome bendate e dal bruno pleplo, accolte quivi, insieme alla vedova di Egeo, esplode in an-

siose incalzanti domande a Etra: Che sai della guerra lontana? Tèseo torna? Ebbe pietà dei nostri il Dio giusto? — Finalmente il messaggio giunge, recando una grande novella: la vittoria di Tèseo e le ceneri dei Sette eroi, arsi sotto la rupe Eleuteride, caduti nella mitica pugna. A tale annunzio Fedra, pervasa di gelosia, palpitante d'angoscia al solo pensiero che l'odiato consorte, rimasto incolume e vittorioso, farebbe ritorno, trascolora e s'accascia: " lampeggiandole sul pallore l'animo represso ". Sintesi del suo antecedente stato d'animo sono le seguenti espressioni di tormento che hanno impeto di passione:

> Nè l'anima tua stride
> penata in ogni stilla del tuo sangue:
> nè il vento, che rinfresca l'erba, strazia
> il tuo corpo deserto — nè la notte
> affannata s'affanna del tuo soffio —
> nè ti vincola il giorno alla sua ruota
> crudele: nè tu odi, nè tu odi,
> irta d'orrore, nè tu odi dentro
> di te mugghiare il mostro
> fraterno...

Torna il motivo del preludio, esprimente la furibonda passione per Ippolito.

Ma il messo reca anche tre doni, inviati dal padre ad Ippolito. Quali doni gli manda Adrasto?

Arione, il nerazzurro cavallo di stirpe divina, un cratère d'argento e una schiava tebana, dai sandali vermigli, fior delle prede, vergine regale.

È Fedra, abbandonandosi senza ritegno alla sua frenesia, congedato il messo, si fa condurre dinanzi la schiava, la temuta rivale, su cui grava il sospetto che possa essere amata carnalmente da Ippolito.

Un motivo semplice ma cupo apre un monologo che colora mirabilmente il ribrezzo della carne di Fedra martoriata dalle immagini del desiderio e della gelosia. Ma questa scena, sebbene abbiamo avuta già, in anticipo, tutta la fluttuazione di passioni: desiderio, odio, gelosia, non ci impressiona che per un momento. Mentre la scena tra Fedra e la Schiava Tebana, una delle pagine più perfette e ispirate, ci meraviglia e ci conquista.

Le due anime, fermate in un momento così tragico, che al fremito di un accordo si abbuiano e incenerano, si rischiarano e ridivampano a un accenno melodico, sembrano romper l'incanto a una cadenza e riavvolgono nel mistero al preannunzio di un tema; le

due anime, l'una in tutte le pieghe delle sue vorticose passioni, l'altra nella bianca mansuetudine di fanciulla incorrotta, sono, in particolare, penetrate, ed esprimono se stesse, tutte se stesse, in un linguaggio musicale coerente, commosso e commovente. Episodio drammatico di rara naturalezza e potenza di commozione, e accenti musicali di sicura efficacia, specie nel fulmineo gesto con cui Fedra si toglie dalle treccie l'ago crinale e trafigge la vittima ponendole sulla bocca la mano sinistra e rovesciandola nella fossa a piè dell'ara solenne.

Altro episodio impressionante, per impeto drammatico ed effetto teatrale: il finale, con l'incendio della nave funebre, i cui bagliori giungono a rischiarare trucemente Fedra invocante, in alto le mani cruente.

Ma le bellezze di quest'opera, che rappresenta un vero e proprio momento spirituale dell'Italia, sono nel secondo atto, più tragica e più feroce ripresa del dramma, in questa prima parte ben preparato e annunziato.

Il secondo atto, dunque, più importante e più nuovo, s'apre con un gagliardo ritmo, che alterna a frammenti alcuni temi che nel corso dell'atto stesso riceveranno uno svolgimento più ampio e un significato più pre-

ciso. Scene e scene, episodi ed episodi, battute e battute direi si seguono, incalzanti, portandoci tutti negli spiriti e nelle forme di quest'arte che vuol darci la più profonda espressione d'umanità dei tempi nostri. La descrizione della lotta con Arione è snella, chiara, vivace.

La scena col mercante Fenicio, il cui racconto interessa il cuore di chi assiste al dramma, vale anche di più a riempire lo spettatore dell'atmosfera onde l'espressione musicale è avvolta; ma la scena del bacio di Fedra a Ippolito, datogli sulla bocca, pesantemente, con tutta la sete della lussuria, come chi prema " e franga e mescoli nella morte il frutto di due vite ", è, anche secondo Alberto Gasco, il più alato canto della partitura di Ildebrando da Parma. A questa scena segue un duetto fra Ippolito e Fedra, pagina di rare bellezze melodiche, armoniche, contrappuntistiche.

Il purissimo adolescente sussulta, scotendo da sè il torpore del fatidico sogno. Apre gli occhi, squassa il capo, balza in piedi e afferrando pei polsi la donna, la strappa da sè, la respinge col gesto del lottatore sopraffatto. La Cretese gli si accosta, col suo passo di

pantera su i piedi senza sandali, come per strisciargli contro i ginocchi, e confessa:

> Gelide sono le tue labbra...
> dove fluì tutto il tuo sangue crudele?
>
> . . . .
>
> Ah t'amo! Inferma sono di te
> sono insonne di te, disperata di te.

Avviene un dibattito fiero. Ippolito sente tutto il ribrezzo della feroce sensualità della matrigna. Con uno sforzo supremo, dopo aver tentato di colpirla, mentre a lui s'attacca frenetica, si scioglie dall'impuro amplesso e fugge inseguito dal roco grido di Fedra. A Gorgo che accorre mentre il petto seminudo le palpita, avverte di non " cercar di scoprire dove la terra è cara sotto la terra ".

> Siedi al telaio e taci.

Intanto, dolente, abbattuta come un lottatore, sconfitta, medita una vendetta. A Tèseo che giunge e la trova sconvolta, vergognosa, affranta, dichiara di essere stata violata da Ippolito, per vendicare la schiava da lei uccisa. Tèseo, avuto da Fedra il giuramento che ella non mentisce, scaglia la funesta imprecazione:

" Che innanzi sera egli discenda nell'ombre! "

La vendetta di Tèseo è avvenuta. L'atto terzo si inizia con un canto funebre per Ippolito morto:

O giovinezza piangi! È morto Ippolito.

Come è morto? Un auriga racconta che il puro adolescente è stato sbattuto contro una rupe e quindi sbranato da uno stallone, l'indomito Arione. Tèseo, e con lui tutti, inorriditi e affranti, ascoltano il tragico racconto di Eurito d'Ilaco, finchè Tèseo, sentendo sopra sè fisso lo sguardo di Etra, solleva la porpora, rafforza la voce e poggiato al suo lungo scettro grida:

O Etra genitrice, o compagni d'Ippolito,
o voi, uomini servi che sapete piangere,
udite: Ippolito ucciso fu da me!...
non con le mie mani, ma col mio voto.

Gli astanti " percossi di stupore e di terrore sacro „ sono come sospesi nell'aspettazione di un fato imminente.

Ed ecco Fedra, confessare l'orribile inganno ordito al consorte e la infame accusa gettata sull'innocente figlio di Tèseo. Tutti tacciono. La Cretese non teme nè l'orrore della folla che ascolta la sua confessione, nè Artemide, di cui tutti vedono apparir l'arco

contro la sublime bianchezza della Titanide. Mentre parla sale e splende nelle sue vene la purità della morte.

Così, sorridendo alle stelle, su l'entrare della notte, Fedra indimenticabile s'abbatte sul cadavere del figliastro. Nell'altissimo silenzio s'ode l'immenso pianto marino, sotto il cielo che palpita di costellazioni.

***

Una schematica narrazione delle vicende del dramma non può far supporre quanto esso sia ricco di bellezze poetiche, nè io mi sono dato cura di rendere all'argomento il carattere di profonda e misteriosa umanità che assume, nel cozzo tragico delle volontà opposte, alla scena del bacio di Fedra a Ippolito, e mantiene sino alla fine, all'abbattimento della protagonista affermante un intimo eroismo morale, già chiaro a chi avesse scandagliato prima la psicologia di questo personaggio. Ora io non ripeto le bellezze del dramma d'Annunziano, di questo dramma dove la parola ha le innumeri sfaccettature del diamante, e i personaggi — Fedra, Ippolito, Tèseo, Etra — prorompono la loro anima con la voce più vera, perchè non m'importa

che pubblico e critica l'abbiano severamente accolto. Mi importa che Pizzetti l'abbia sentito e amato, in tutti i momenti, dove per adesione spontanea, sincera, dove per necessità di musicista, ma sempre con forza adeguata.

A parte i brani già citati nel corso dello svolgimento della vicenda drammatica, il racconto dell'auriga, nonostante la sua (pur tollerabile) lunghezza, giunge distintamente a noi, attraverso un intenso e vibrante orchestrale che riempie del suo ritmo tutta la vasta distesa del quadro centrale dato dal dramma sottinteso, muto di parole ma vivo di spiriti perchè agito nella più profonda vita dei personaggi presenti. La menzogna di Fedra, il fremito della finzione, che le si trasforma in viva midolla, caratterizzata con un concitato movimento che impegna vari impasti orchestrali, si rivela in un tema svolto dai violoncelli alle parole

... e me, me fredda - me venuta meno per tutta la carne nell'orrore domò, che esprime bene l'orrore e la voluttà straziante ch' Ella ha nella carne. E qui mi ricordo di un insinuante temino di flauti che colorisce, nel mistero erotico, già preannunciato pienamente dall'orchestra, le parole di Fedra a Ippolito,

dopo il bacio fatale: *il mio sangue è maturo di te - come il succo del frutto, insino al cuore - insino alle radici della mia bellezza - e del mio male.*

Il tema affidato a legni e ottoni, che chiude il secondo atto, dice tutta la volontà di Tèseo (che *prima di sera Ippolito scenda alle ombre*), e il terrore di Fedra.

E intanto appare chiara in Pizzetti la tendenza al più ampio equilibrio di tutte le voci dello spirito; l'indizio di una vasta ma sicura architettonica spirituale, con linee, piani, sfondo, in armonia; manifestazione di legame, equilibrio, armonia, sentiti come necessità.

Tutto, anche l'uso dei temi, l'impiego degli strumenti, è sentito e insaporato a nuovo. Orchestra ricca, animata di grandi e complessi impulsi, di sottili vibrazioni; o spumeggi, o si sconvolga, in palpiti collettivi, o canti con la leggiadria dei flauti e dei corni, lascia sempre dominare la voce.

A parte la morte di Fedra — che nel commento orchestrale alita, soavemente annunciata con un dolce temino dai corni, fino al *largo* preludente la stasi divinamente calma della fine invocata, alla frase *Ancora vinco...* — a parte qualche altra pagina incontrata

nel corso dell'opera e non citata (es.: la presentazione della schiava Tebana, notevole per freschezza e ingenuità) la *Trenodia* per Ippolito morto è una pagina che ha un valore singolare; non solo in quanto rappresenta una vera e propria restaurazione della polifonia vocale, di cui non abbiamo modelli simili se non in qualche grande musicista italiano del quattro–cinquecento, o un momento d'ispirazione felicissima o un fatto eccezionale di una emotività feconda; ma anche in quanto svolge un concetto della morte personale, proprio del Pizzetti, e di quanti altri spiriti consonano con la sua profonda, sincera religiosità.

Questo carattere del canto funebre è sfuggito a quanti si sono di proposito o per ufficio occupati di *Fedra*.

Ippolito realizza nel suo trapasso l'unione perfetta dell'individuale con l'universale; la transizione dell'anima dal dominio del corpo alla libertà della vera vita dello spirito; l'identificazione dell'io puro col sè immortale del mondo. La morte è l'ultima delle fasi che l'essere umano attraversa dall'embrione alla fine; l'ultimo dei mutamenti cui la vita sottostà senza interruzioni: fine che è principio, sintesi di una nuova vita totale, primo

mutamento permanente. Il primo momento di perfetta intima religiosità — in senso di coscienza della propria responsabilità morale e armonia col proprio spirito — s'è avuto in Ippolito al momento del bacio di Fedra. Ma in fondo che cosa rappresenta Ippolito nella tragedia d'Annunziana se non una incarnazione dell'io cosciente in antagonismo con il resto dell'universo, che vuole e gode di star solo e riesce a dominare le forze sollevatesi alla sua coscienza per coartarla? La vittoria morale — come quella su *Fedra* — schiude nuovi centri di vita, e nuovi modi di considerare il mondo, inizia a un nuovo equilibrio i centri della coscienza. Dunque è chiaro, che Ippolito, il quale, sopraffatto dallo stupore, dallo sdegno, dall'emozione, fugge lasciando la cretese a ruggire d'ansia e di lussuria, meriti — alla presenza della morte — per questa vittoria della volontà e questa spontanea iniziazione alla vita perfetta, una apoteosi. Ippolito è un personaggio di vita, non un fantasma drammatico. Il suo egoismo — su cui Pizzetti imposta un suo atto di fede deciso e sincero — aggiunge al dramma la sua responsabilità di dramma, perchè è proprio nel contrasto della incorrotta castità del giovine Ippolito con la follìa incestuosa di

Fedra, il succo della tragedia. Così Fedra è un personaggio che *vive.* La crudeltà etica della tragedia si basa sull'egoismo di Fedra, ma Pizzetti ha intravisto nella orrenda tortura sofferta dal personaggio d'Annunziano la latente azione di una legge arcana che mentre prepara e attua una punizione mortale non ne uccide la umanità, anzi la eroicizza con una conquista: la liberazione, cui anela, del suo orrendo peccato.

Salomè, *Elettra*, *Semiramide*, *Arianna*, sono drammi che astraggono (piuttosto che affermarlo) da questo sentimento profondo di umanità, da questo eroismo religioso — morale. — Anche *Fedra* è un dramma di martirio sensualistico, ma vibra in esso un potere giustificativo. L'oscura passione della *indimenticabile* figlia del Cretese, scandagliata nei più sottili e celati interstizi, esplorata nei suoi tenebrosi meandri, ci inquieta della sua stessa inquietudine, perchè i suoi affetti sono umani e parlano con la loro stessa voce. Così tutti gli affetti umani: la voluttà di Fedra e la magnanimità di Tèseo, il dolorante sdegno di Ippolito e la preghiera dei giovani e delle giovanette di Tresene.

Dunque i personaggi del dramma, qui, vivono perchè soffrono e fanno soffrire; men-

tre i personaggi del *Pelléas e Mélisande* di Claude Debussy passano come fantasmi incorporei, non recando al nostro spirito alcun nutrimento per la sua vita. In *Fedra* c'è, allora, un nuovo problema di coscienza, posto e risolto; in *Pelléas* un assopimento della coscienza, che obbediente al principio estetico dell'atmosfera musicale, si lascia avvolgere, cullare e occultare.

Se mai un dramma moderno, che possa dirsi *dramma* nel senso austero della parola, è il *Macbeth* di Ernesto Bloch — a parte il grandissimo valore e la rara bellezza del *Pelléas*; la minore esperienza sull'uso del linguaggio musicale e la inferiorità di signoria d'attitudini creative del Bloch al confronto di Debussy. Ma siccome l'arte più degna d'essere amata è appunto quella " che più può nutrire il nostro animo di umanità, cioè l'arte attiva, l'arte dei cantori di una fede universale, come Palestrina o Vittoria, o del profondo e immenso dolore o dell'immensa gioia, come Bach o Beethoven o Wagner " così *Fedra* e questo *Macbeth* sono opere più confortanti, più buone, e più sincere di *Arianne* e *Pelléas*.

Ma anche il *Macbeth* è vinto dalla *Fedra* per maggiore sincerità e sicurezza di pene-

trazione del problema dell'opera-dramma. Poi il Bloch non è come Pizzetti franco di pregiudizi. Nel *Macbeth* ci sono dei motivi ritornanti, usati in *momenti* fra loro lontani e in contrasto, come conduttori; perciò perdono la loro espressività, non essendo riferiti a quei precisi momenti del dramma che li hanno generati per necessità. Nonostante Ernesto Bloch appartiene a quella esigua schiera di artisti-uomini dei quali l'umanità ha bisogno molto più degli artisti-esteti, che nel mondo musicale brulicano rumorosamente senza significare alcuna decisa affermazione di sè, alcun impulso sincero della volontà, ma una tensione dell'intelletto intesa ad accumulare finzioni che ci fanno più male che bene.

Non che il Bloch esca immune da questa diffusissima malattia di intellettualismo — o cerebralismo. — Egli, come Pizzetti, come tutti i figli maggiori o minori di questo tempo, risente di questo vizio d'origine. Ma il Pizzetti riesce meglio e più spesso ad abolire se stesso davanti ai personaggi del dramma, a rivivere sentimentalmente la loro vita. Ci sono in *Fedra* certi motivi che rivelano più il proposito del costruttore che l'impeto del creatore; profondi di significato intenzionale ma poveri di efficacia sentimentale; prove

indubbie di intelligenza acutissima, ma anche evidenti errori. Errori superabili: chè non si tratta di farsi schiavo della teoria a danno della sincerità, ma di sottostare, per necessità di cose, alla inconcludente espressività di qualche spunto poetico, privo di chiara e intima motivazione. Ma quel che conta, è:

che il dramma umano non si disfaccia nell'onda ambigua del simbolismo;

che la personalità del musicista si mantenga autonoma, libera, piena di quel mondo necessario e austero già veduto e — bene o male — da noi qui conosciuto;

che una volta ancora sia stato superato il tradizionalismo ciecamente assimilato da tutti gli operisti di quest'ultimi tre lustri, e affermata una forma nuova e piena di significati storici.

Chè, poi, la mancanza di calore, in qualche tratto prevalentemente letterario della tragedia, dipende dalla staticità — sia pure momentanea — della vita sentimentale dei personaggi. I quali, a volte, parlano e agiscono senza *perchè*. Ma ci sarebbero volute, per nascondere queste loro interruzioni, alcune di quelle espansioni di fiotti di colore di cui certuni dei nostri ultimi veri operisti,

Bellini o Verdi, eran capaci per ogni disegno, a qualunque momento.

Ma allora Pizzetti avrebbe tradito per primo il suo scopo, *cosciente* com'è delle proprie forze e sicuro della bontà delle sue aspirazioni.

Le quali non sono ormai più un mistero per nessuno essendo state dal maestro chiaramente affermate in conferenze ed articoli di giornali e seguite nella loro unica e diretta linea.

A parte la chiara e felice penetrazione del dramma di D'Annunzio, del quale non è sfuggito al musicista nessun significato, giacchè non c'è sinuosità rimasta inesplorata; a parte la bellezza dell'opera e di certe parti dell'opera, è necessario estendere ora il nostro discorso alla restaurazione — d'importanza eccezionale — cui il Pizzetti è giunto per una innata e straordinaria disposizione alla musica vocale. (A tale restaurazione accennarono molti critici ma pochi ne capirono il significato e l'importanza: i molti parlarono di ritorni al Monteverdi, i pochi — Alberto Gasco e Adelmo Damerini — giunsero logicamente ad affermare il Pizzetti " un vero innovatore ").

Si dice restaurazione: e si dice male, perchè più che un ritorno è un progresso, quello

segnato dal Pizzetti. Infatti, egli ha potuto scoprire e così vincere tanto le forme chiuse del melodramma di stampo romantico quanto le prime idee che valsero a creare l'opera in musica, sostituendovi un suo declamato melodico — da altri definito prosa parlata musicale — ottenuto dalla fusione dei due elementi melodico e ritmico musicale e verbale. Non si tratta quindi di dar risalto alla parola in tutto il suo valore intellettuale, ma penetrarne ed esprimerne il significato più intimo, come voce interiore, come espressione del sè più profondo. Intensificazione ed elevazione di questa voce — accento e intonazione melodica — che è in fondo dinamica determinazione di idee e affetti; non ricalco della ritmica e della prosodia musicale su quella del testo poetico. Anche secondo il Peri e il Caccini — veri riformatori — ai quali alcuni sono tornati per indicare il *primus fons* cui Pizzetti si sarebbe coraggiosamente riferito — la voce umana piuttosto che cantare doveva declamare, non essendo la musica " altro che la favella, e il ritmo, e il suono per ultimo e non per lo contrario " come il Caccini scrive, sulle orme di Platone, nel manifesto preposto alle " Nuove Musiche ".

Ma col Pizzetti — che ha certo pensato a questa declamazione naturale sopra una base armonica strumentale, fissata dagli intenditissimi gentiluomini della *Camerata de' Bardi* come base del melodramma — la restaurazione non avviene di proposito e dà dei risultati diversi.

Egli non ha *risentito* ma scoperto — per profondo istinto, naturalmente e ingenuamente — questa forma di espressione musicale; e dall'uso di essa non ha ottenuto una colorazione adeguata della parola, un doppio effetto per sovrapposizione di colori, e basta; ma una espressione totale della parola, estraendone tutto il succo di significati che da sola non poteva dare. Non si tratta dunque di appropriamento della musica alla poesia, di dipendenza di quella a questa, di ricalchi, di subordinamenti, ma di un nuovo, vero e proprio linguaggio musicale dell'interiore e più remoto divenire dello spirito. Infatti il dramma *Fedra* — con questa musica — è diventato ciò che non era, in quanto dramma e in quanto poesia; e D'Annunzio stesso, nella introduzione di questo scritto, scrive: “ Soltanto ora stimo che la mia tragedia sia giunta alla sua piena vita, in questa prodigiosa esaltazione che la musica fa di ogni suo *spi-*

rito e d'ogni sua sillaba. Stimo che soltanto oggi la volontà profonda della mia opera sia tutta rivelata e possa tutta esser compresa „.

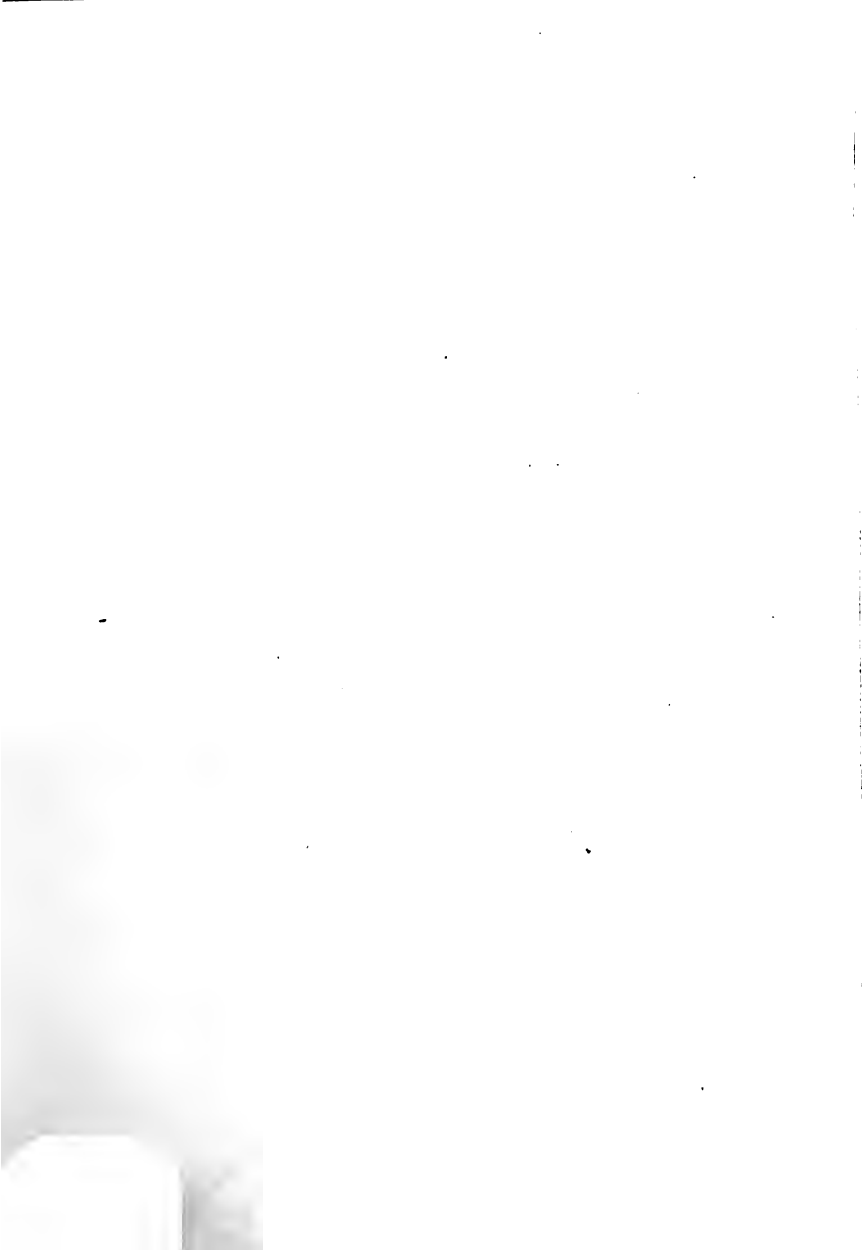
Soltanto la musica può dire la profonda interiore verità delle parole, delle immagini, delle figurazioni, che concorrono a formare il motivo poetico cantato dalle persone del dramma. Il musicista non commenta, non ripete, non spiega qui, ma amplifica e integra. La musica non si svolge in uno svolgersi di poesia; ma, proprio come vuole il Torrefranca, " in una diffusissima atmosfera di poesia „: sicchè l'azione di musica e poesia è concomitante, rispetta ed esprime ciò che veramente avviene nell'animo.

Nessuno, nell'epoca di servitù che precedette la nostra guerra, nessuno fra i musicisti italiani nacque con più raccolto fervore, con più penosa coscienza della vita, ad affermare la virtù eroica del genio musicale latino.

Egli, Ildebrando Pizzetti, fra un coro di consensi e una turba di petulanti detrattori, ha attuato, in un'epoca di stanchezze letterarie, un progetto di dramma tipico, creatura vitale e giovane, compendio di tutte le migliori energie della nostra anima musicale, in una forma nuova, più complessa dell'antica, in armonia col nostro sentire modermo.

Pizzetti, fascio di nervi vivi e frementi, ha avventato nel marcio melodramma di commercio uno strale affocato;

ha fuso un'aurea moneta incidendovi la sigla della nostra nuova potenza:
e tornerà, dopo l'ora del nuovo riserbo, ora di spasimante lavoro, con un altro gesto di ribelle alterezza, a vendicare il timore che gli avveniristi di professione hanno manifestato sulla efficacia dei suoi risultati; tornerà con maggior vigore e maggior ardore a portare fasci di luce in quelle profonde miniere intatte (che sono i veri drammi dell'umanità) dove giace sepolta una sconfinata umana " e cosmica di dolore e di passione ".

Forse matura nella stagione più calda della sua vita un frutto impreveduto...

OPERE MUSICALI EDITE

DI

ILDEBRANDO PIZZETTI

Tenabrae factae sunt, responsorio a 6 voci sole, 1900. Editore Capra (Torino).

Sogno, per pianoforte solo, 1900. Editore Rebora (Genova).

Poemetto romantico, per pianoforte, 1901. Editore Rebora (Genova).

Tre liriche, per canto e pianoforte, poesie di I. CONONI, 1904. Editore Schmidl (Trieste).

Foglio d'Album, per pianoforte, 1906. Editore Schmidl (Trieste).

Sera d'inverno, per canto e pianoforte, poesia di M. SILVANI, 1907. Editore Schimdl (Trieste).

La danza dei 7 candelabri, per pianoforte a 4 mani e per pianoforte a 2 mani, dalla musica per "La Nave„ di G. D'ANNUNZIO, 1908. Editore Schmidl (Trieste).

L'Antifona amatuia di Basiliola, per canto e pianoforte, dalla musica per la nave di G. D'ANNUNZIO, 1908. Editore Schmidl (Trieste).

Three Pieces for the pianoforte, 1911. Editore Williams (Londra).

Ninna-nanna, per quartetto d'archi, dal *Quartetto in la*, 1910. Editore "La Nuova Musica„ (Firenze).

Aria, per violino e pianoforte, 1908. Editore Schmidl (Trieste).

Fedra, tragedia musicale in 3 atti, poema di G. D'ANNUNZIO, 1913. Editore Sonzogno (Milano).

Cinque liriche, per canto e pianoforte, poesia di G. D'ANNUNZIO (*I Pastori*) - PANTINI (*La madre al figlio lontano*) popolari greche (*San Basilio*, *Il Clefta prigione*) e PAPINI (*Passeggiata*) 1916. Editore Forlivesi (Firenze).

Due canzoni corali, in *Dissonanza* (Firenze), 1914.

Due liriche napoletane, per canto e pianoforte, poesie di S. DI GIACOMO, 1918. Editore Forlivesi (Firenze).

ed altre minori:

Di prossima pubblicazione, presso l' Editore Forlivesi di Firenze: *La Pisanella*, musica strumentale e vocale per il dramma di G. D'ANNUNZIO. (Trascrizione per canto e pianoforte, e partitura d'orchestra).

Principali opere inedite, ma eseguite:

Tre preludi sinfonici per l'*Edipo Re* di SOFOCLE (1903).
Quartetto per archi (1906).
Musica corale per *La Nave* di G. D'ANNUNZIO (1908).
Ouverture per una Farsa tragica (1914).
Abramo e Isaac, Sacra Rappresentazione (1917).

Opere di Critica:

Studi vari (*Pelleas et Melisande*, *Arione et Barbebleue*, ecc. ecc.) in "Rivista Musicale Italiana„.

Articoli vari sul *Momento* di Torino, *Secòlo* e *Corriere della Sera* di Milano, *Marzocco* di Firenze, *Voce* di Firenze, ecc. ecc.

La Musica dei Greci, studio storico-critico. Edizioni "Musica", Roma.

Musicisti contemporanei, saggi di critica musicale. Editore Treves, Milano.

La musica di Vincenzo Bellini (*La Voce*, Firenze).

INDICE

DELLO STESSO AUTORE:

Il Sudario - *Poesie.* Casa Ed. O. Simonti, Pistoia 1910. L. **2.00** (Esaurito).

Ozi Vesperali - *Poesie.* Casa Ed. O. Simonti, Pistoia 1912. L. **2,00** (Esaurito).

Pistoia - *Notizie e indicazioni storiche.* Casa Ed. O. Simonti, Pistoia, 1913. L. **1.00** (Esaurito).

Chamfort - *Ritratto.* Casa Ed. Rinascimento, Pistoia, 1916. L. **1.50.**

G. D. Romagnosi - *Opuscoli filosofici.* (Prefazione, bibliografia e note). Collezione "Cultura dell'anima„ R. Carabba, Lanciano 1919. L. **1.50.**

Fiordelmondo - *Poesie.* Casa Ed. Rinascimento, Pistoia 1919. L. **3.00.**

FRA POCO:

Un Costruttore: *Giovanni Papini.* Saggio critico. Libreria della *Voce,* Firenze.

Chi mi presta un cuore? - *Stato d'animo in 10. momenti.* Casa Ed. Rinascimento, Pistoia.